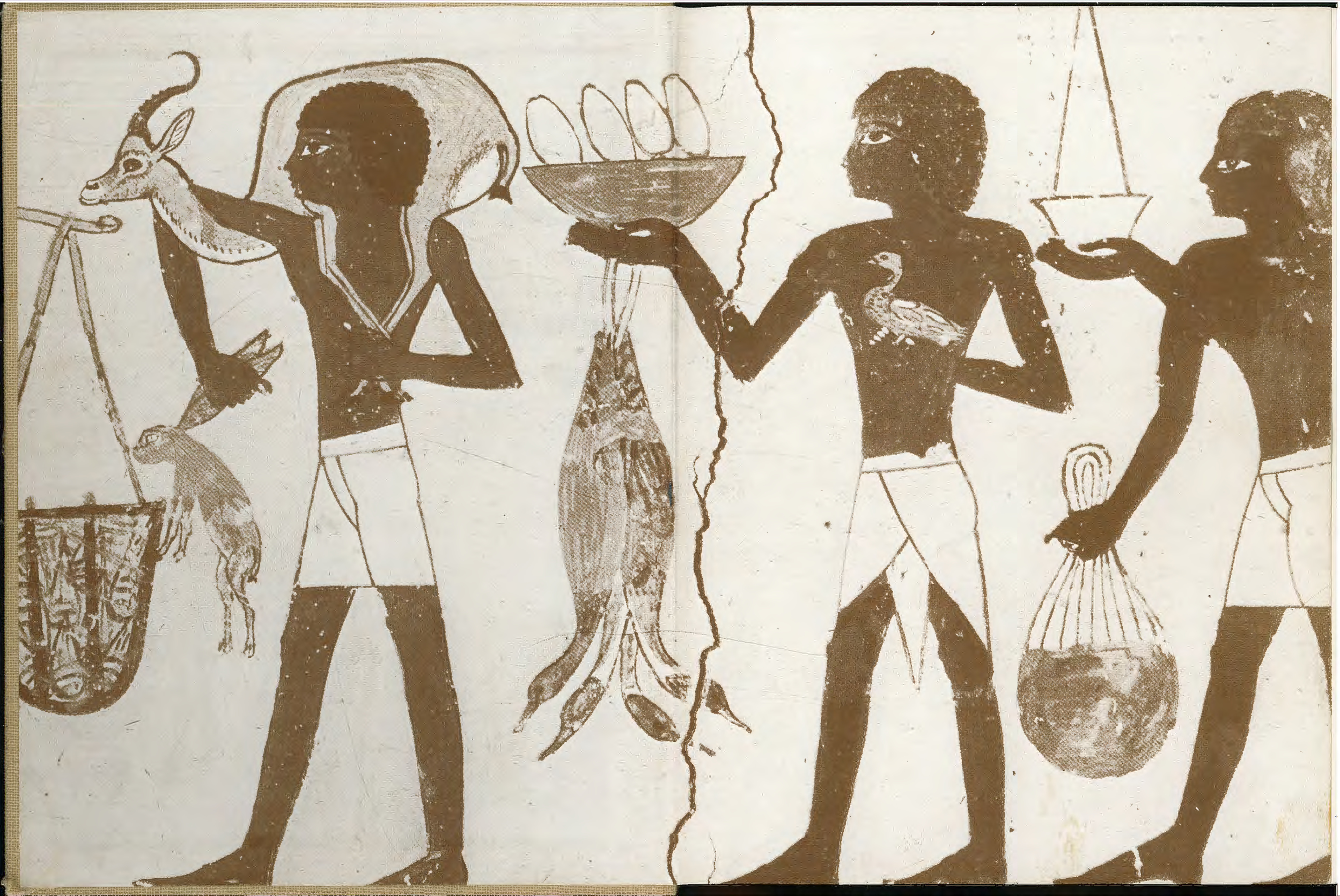
Etienne Drioton
[Pi]erre du Bourguet

LES PHARAONS A LA CONQUÊTE DE L'ART





Les pharaons à la conquête de l'art

ÉTIENNE DRIOTON
PIERRE DU BOURGUET

LES PHARAONS A LA CONQUÊTE DE L'ART

Liminaire de
René Huyghe
de l'Académie française



DESCLÉE DE BROUWER

Maquette et mise en page de Jean-Jacques VAYSSIÈRES
Cartes et dessins d'Étienne MOREL

ISBN 2-220-02141-6

EN GUISE DE PROPOS LIMINAIRES

La règle que je me suis faite, mon Révérend Père, de n'écrire aucune préface a des avantages ; elle comporte aussi des privations ! J'aurais aimé expliquer à quel point j'apprécie la remarquable synthèse que vous avez su établir en dégageant les liens qui, dans l'art égyptien en particulier, unissent les réalisations extérieures aux réalités spirituelles où elles trouvent leur sens et leur portée ; j'aurais aimé aussi souligner combien se prolongent en vous les hautes qualités qui avaient fait du chanoine Drioton, jadis mon collègue au Musée du Louvre comme au Collège de France, un des meilleurs exégètes de la civilisation des bords du Nil.

Je viens de remonter le fleuve illustre sur quelques centaines de kilomètres, il y a peu de mois. Vous me dites que, d'une conférence donnée alors au Caire et qui fut sténographiée, il vous plairait de retenir quelques passages illustrant l'identité de nos vues. C'est leur faire beaucoup d'honneur, car ce ne sont que les suggestions d'un non-spécialiste, d'un touriste de l'archéologie. Elles se trouveront consacrées par la place que vous leur accordez. Je vous les livre donc.

L'Égypte appelle la réflexion de synthèse à la fois par sa continuité, l'énorme durée de son histoire, et par le nombre considérable de civilisations avec lesquelles elle s'est confrontée.

Bonaparte invoquait les quarante siècles qui, du haut des pyramides, contemplaient sa venue. L'archéologue, aujourd'hui, affronte, relayé par le préhistorien, cinquante, soixante siècles et davantage.

L'Égypte est la terre d'une des plus vieilles civilisations du monde. Elle s'est renouvelée. Elle s'est transformée. Elle se transforme plus que jamais. C'est d'ailleurs le signe qu'elle est toujours vivante. Certes, elle va vers l'avenir, mais elle est conditionnée par son passé, qui de tout son poids et de tout son élan lui trace la direction. D'autant plus que la continuité est un des caractères de cette immense durée: j'ai été frappé de retrouver souvent, dans le visage des hommes rencontrés du nord au sud de l'Égypte, la ressemblance de ceux que, depuis l'Ancien Empire, ont fixés les peintures des tombes ou les sculptures.

Et pourtant cette force d'identité a été mise à lourde épreuve par les influences extérieures qui n'ont cessé de s'exercer sur elle. Me permettra-t-on d'invoquer ici une conviction que j'ai souvent exprimée? Si les influences extérieures sont la catastrophe des faibles, elles sont la richesse des forts, car seuls les faibles sont dominés par les influences tandis que les forts y trouvent une nourriture.

Or l'Égypte a su être forte car elle a eu surabondance de nourri-

tures extérieures au cours des millénaires. Son histoire offre un tableau d'une richesse extraordinaire, où on peut voir se confronter et s'unir, présentés à sa puissance d'assimilation, les éléments les plus différents et, on pourrait croire, les plus discordants. C'est le rendez-vous des mondes.

Tout d'abord, le monde de l'Afrique trouve là très tôt une jonction avec celui de l'Asie, de même que s'y rencontrent à diverses reprises deux modes fondamentaux de civilisation, celui des peuples du désert venant ici border, comprimer celui des peuples paysans, et amenant ainsi le dialogue de types sociologiques absolument différents. Mais il y a encore l'association d'un mode de vie continental, dû à la longue insertion de l'Égypte dans la profondeur de l'Afrique, avec un mode de vie maritime, préparé par la navigation constante sur le Nil et entretenu par l'ouverture du delta sur la mer principale du monde antique, sur la Méditerranée.

De ce constant mélange résulte une ample richesse spirituelle: nul doute, par exemple, que l'Égyptien ne possède, du fait de son caractère rural, une aptitude au réalisme, à la vie familière et même à une ironie que les Français ressentent comme une sorte de fraternité d'esprit. Nous aussi, nous sommes des ruraux d'origine, et poussés vers ce sens du réel tantôt attendri, tantôt amusé. Ce même art égyptien a pourtant été des premiers à oser les grandes simplifications de la plastique, à tel point que le peintre cubiste André Lhote, en ses dernières années, a reçu le choc de sa peinture dont il a constaté la parenté avec les recherches de l'art moderne et à laquelle il a consacré un livre. Encore cette double aptitude, quasi contradictoire, au réalisme et à l'abstraction plastique, se produit-elle dans une même phase: celle de l'Égypte pharaonique. Quels autres disparates ne pourrait-on encore souligner si l'on se référait à des périodes distinctes, si, par exemple, on comparait l'intense psychologie des portraits funéraires gréco-romains et le vertige de décoration purement linéaire et mentale auquel mène l'arabesque islamique!

Cette diversité, cette multiplicité d'aptitudes vont de pair avec le rôle éternel de l'Égypte; elles lui permettent de le remplir. Il apparaît que la mission à laquelle elle est essentiellement destinée est de constituer l'articulation, le lien entre les deux parties du monde séculairement distinctes: l'Orient et l'Occident. Ni de l'une, ni de l'autre,

l'Égypte ne saurait se distinguer, car elle est comme leur charnière, comme le pont qui les unit. On peut voir en elle la limite, la façade de deux continents, l'africain et l'asiatique, qui de l'ouest à l'est pèsent derrière elle. Mais cette façade est faite d'ouvertures portuaires sur la mer intérieure de l'Occident, et par là l'Égypte participe à la civilisation méditerranéenne, matrice de la civilisation européenne. Telle est la haute et riche destinée de l'Égypte: elle l'a assumée en des temps variés, elle aura à l'accomplir dans les temps à venir.

Au cours de son évolution, l'art égyptien obéit à deux impulsions diverses. D'une part, le paysan est réaliste, il lui a appartenu de découvrir la nature, notion qui semble inexistante avant le monde agraire. La familiarité de la nature, l'observation de la nature, l'amour de la nature sont des traits ruraux. Mais, d'autre part, l'art égyptien a connu la tendance à la régularisation des empires agraires. Ce dualisme est perceptible dans les célèbres Oies de Meidoum qui datent de la IVe dynastie et sont conservées au Musée du Caire. A l'intérieur de la géométrie directrice, qui marque une constante, se laisse lire une sensibilité à la nature et une sympathie pour l'animal qui est le propre de l'homme lié à la vie des champs. Ce réalisme connaîtra des développements dans l'histoire de l'art égyptien. Descendons l'échelle des siècles jusqu'à la XVIIIe dynastie, aux environs de 1400. On rencontre alors, dans les peintures des tombes thébaines, de merveilleuses chasses au marais dont une des plus belles figure au British Museum. Cette acuité du rendu des animaux, le chasseur préhistorique la possédait, mais il ne savait pas l'étendre, comme le rural, à la plante, à l'arbre, à l'eau, à la fleur.

Jusqu'à quel degré de raffinement l'Égyptien du IIe millénaire ne peut-il pas aller sans que son réalisme enfreigne pourtant les disciplines d'une certaine géométrie directrice! Il s'engage au maximum dans les voies de la sensibilité et de l'observation conciliables avec la régularité. Admirons ces oiseaux morts, leur fléchissement, ce vol éperdu des canards poursuivis, ce battement d'ailes de ceux qui sont blessés, le bond qui s'immobilise du chat – ces fleurs, ces plantes, leur jet, leur infléchissement et leur retombée sur le côté: voilà la veine du réalisme égyptien.

Puisque l'Égypte est faite de ces deux éléments quasi contradictoires: d'un côté le réalisme par amour de la nature; de l'autre

l'ordre géométrique par fonction de paysan plié à l'ordre du cadastre, au parallélisme des sillons, son art va continuellement pousser tantôt une pointe vers l'invention naturaliste tantôt au contraire vers la forme fixe. Les deux tendances s'équilibrent et créent, à mon sens, son harmonie fondamentale.

Que son influence s'étende sur des contrées où la discipline rurale s'exerce moins, où le mode de vie est plus libre et aventureux, comme dans l'île de Crète, l'Égypte se révèle un admirable maître en acuité d'observation et de rendu. Si l'Égypte est terre africaine, elle était aussi, grâce à sa flotte (une des premières de ces temps anciens), une civilisation maritime accomplie. Par là, elle a pu se rencontrer avec les plus grands marins du IIe millénaire, les Crétois, qu'elle appelait les Keftiou; les échanges furent particulièrement soutenus après le milieu du IIe millénaire, donc au moment où régnait la XVIIIe dynastie.

Pourra-t-on ne pas être frappé par le rapport étonnant qui existe entre la fresque du « Prince au lis » de Cnossos, datée du minoen récent à ses débuts et le chasseur à la barque thébain: sur une attitude de marche presque calquée, la vie, le mouvement équilibré par la régularité du style sont presque équivalents. Quant au chat saisissant un canard, aux plantes, aux poissons filant dans l'eau, on les retrouverait gravés sur une dague découverte à Mycènes... Il y a manifestement échange. Si l'essentiel vient de l'Égypte, il n'est pas exclu que la Crète l'ait payé par un apport réciproque de libre vitalité. Quoi qu'il en soit de ce dosage, l'Egypte fait figure alors de chef de file d'un certain naturalisme méditerranéen, souple et aigu.

Ne négligeons pas pour autant la tendance opposée, l'autre plateau de la balance, celui où pèse la tendance à la géométrie: elle mènera jusqu'à des figures réduites à l'état de schémas convenus. Cette capacité des images de se géométriser était telle qu'elles avaient tôt abouti aux hiéroglyphes, donc à la fixité d'une écriture et de ses signes artificiels. Entre une image rituelle servant de symbole à une idée religieuse et un hiéroglyphe transcrivant un vocable ou un son, il y a similitude profonde, sinon presque identité.

L'Égypte présente donc l'image d'une double et égale aptitude à pousser l'art dans ces deux directions diamétralement opposées: qu'on regarde au Musée du Caire se juxtaposer l'hallucinant trompe-l'œil du

prince Rahotep et de la dame Nofret avec les figurines stéréotypées et figées des inscriptions sur le fond où s'enlèvent les statues! Et nous ne sommes qu'à la IVe dynastie: il est impossible d'aller plus avant dans chacune de ces voies.

C'est là un cas unique dans l'histoire de l'humanité et qui montre la richesse, les possibilités de l'art égyptien. Celles-ci ne s'épanouiront pourtant pas librement: le temps, les siècles n'ont pas manqué, mais l'art égyptien, on l'a souvent répété, est un art sacré; il est donc soumis à une iconographie extrêmement sévère qui équivaut presque à un rituel religieux qu'on ne peut modifier sans d'infinis scrupules. Il en résulte une fixité, un immobilisme, surtout impérieux dans les statues et les images des temples, car dans les tombeaux où l'art vise bien plutôt à représenter les épisodes de la vie réelle pour permettre celle, posthume, de la momie, on sent fuser avec impatience la curiosité du monde visible.

La conséquence de cette contrainte fut considérable du point de vue esthétique: elle amena l'art égyptien à créer, le premier dans l'histoire de l'art, la pure beauté plastique. Je m'explique: quand un musicien tel que Bach se trouve entièrement plié à une forme musicale qu'il ne peut presque pas modifier dans sa structure, il développe fatalement son génie musical dans la qualité, dans la subtilité qu'il confère à son écriture. Il s'est produit dans l'art égyptien un phénomène visuel très analogue. L'artiste égyptien, opprimé par une iconographie autoritaire, a mis tout son génie dans la qualité esthétique de l'exécution, qui seule lui appartenait. Sans doute est-ce là l'origine de l'art pur.

On en pourrait faire la démonstration avec tant d'œuvres de l'ancienne Égypte qu'on ne sait que puiser au hasard: voici à Abou-Simbel le relief des divinités du Nil. Non seulement les types, les gestes et jusqu'aux proportions sont fixes, mais une géométrie parfaite se trouve pliée à une symétrie absolue. Visiblement l'artiste ne dispose d'aucune liberté dans l'invention des images. Il ne lui reste que la qualité de l'incision par laquelle il les trace dans la pierre; en elle, il va développer le raffinement, la tendresse, la vibration, la musicalité, comme le ferait un grand violoniste sur les cordes de son instrument. Les contemporains se rendaient compte de l'importance de cette exécution qui, ainsi qu'en musique, était une interprétation.

Sans doute est-ce pourquoi le graveur prenait une importance comparable à celle du peintre: de même qu'en Occident, sous une estampe, on peut lire, en bas à gauche, le nom de celui qui a manié le pinceau et en bas à droite le nom de celui qui a dirigé le burin, l'antique Égypte, dans les bas-reliefs, situait sur le même degré le peintre qui avait mis en place la scène et le graveur qui lui conférait la pureté de son trait. A Abou-Simbel, on peut lire une double signature où l'un et l'autre sont cités à égalité. Ce témoignage, très rare, doit retenir notre attention.

Il arrive, on le constate, qu'un sujet absolument identique donne une œuvre médiocre où sublime selon que la main qui l'incisait était soumise à une sensibilité ordinaire ou géniale. On peut donc avancer que l'art égyptien a été le premier à découvrir ce qui, pour les modernes, est devenu l'essentiel de l'art, les ressources d'harmonie et de beauté à tirer des éléments fondamentaux du langage pictural: la ligne et la couleur. Et peut-être n'a-t-on jamais dépassé cette invention et cette perfection dans la musicalité graphique et chromatique. Que choisir? Peut-être ces exquises musiciennes et danseuses de la tombe du Vizir Rekhmirê, à la XVIII[e] dynastie... Quel infléchissement renouvelle le jeu, à la donnée pourtant rigide! L'artiste part de la verticale disciplinée, mais il se sert de la harpe pour passer à une ligne de transition qui prépare la ligne encore plus inclinée marquant l'autre côté de l'instrument. Un rythme progressif a été établi qui relie la pure verticale à l'horizontale pure nettement formulées. Au surplus, les deux lignes de la harpe et des luths se prolongent comme pour indiquer la direction du mouvement. Il y a là un accomplissement artistique qui ne peut être surpassé.

C'est en ce sens que j'ai avancé dans *L'Art et l'Homme*, et je ne m'en dédis pas, que l'Égypte a inventé dans l'art le rythme. Une simple comparaison le confirme: dans l'art frère et contemporain de la Mésopotamie les ailes des génies sont composées de pennes sèchement parallèles. Regardez les ailes dans l'art égyptien: le mouvement se propage comme une onde rythmique qui débute par une incurvation légère, de plus en plus marquée, simplifiée, et qui s'achève par la boucle d'un panache. Or ce frémissement vivant n'existe que dans les œuvres pharaoniques. Et pourtant les Assyriens connaissaient les œuvres égyptiennes; les Perses qui, plus tard, firent certainement venir des artistes du Nil se bornèrent au parallélisme et à sa pauvreté: ils ne s'ouvrirent jamais au rythme, sans doute parce qu'ils n'y étaient pas sensibles, eussent-ils ces exemples sous les yeux.

Mais en Égypte! Ce sens vibrant se révèle partout, jusque dans l'orfèvrerie: le célèbre pectoral de Toutankhamon établit les ailes étalées sur une courbe, d'où les plumes sont issues: d'abord perpendiculaires à cette ligne, elles s'infléchissent progressivement jusqu'à rejoindre la courbe première et s'associer à elle. Une modulation subtile a effectué le transfert d'une droite initiale à une incurvation qui lui permet d'épouser la courbe directrice de l'aile et de s'y fondre.

Les témoignages les plus musicaux, les plus raffinés se trouvent surtout à la XVIII[e] dynastie, mais ils ne sont pas moins évidents dès les premières grandes œuvres. La fameuse triade de Mykerinus, du Musée du Caire, date de la IV[e] dynastie. Or, le pagne de Mykerinus, dans la succession des plis, offre déjà ce mouvement de passage depuis l'horizontale de la ceinture jusqu'à la chute verticale de l'étoffe par le déploiement d'un rythme amplificateur.

Observation, abstraction, invention plastique, les clefs principales de l'art étaient trouvées. Et pourtant la même terre verra s'épanouir, des temps hellénistiques aux temps chrétiens, le portrait d'inquiétude psychologique, puis, avec l'Islam, les ressources sans fin de la droite et de la courbe dans le décor...

Peut-être le secret de l'art égyptien est-il à l'image de la Vallée du Nil: dans ses limites strictes et resserrées, elle enseigne l'ordre et la régularité, mais à ses deux bouts, elle ouvre vers une origine longtemps secrète et vers le destin inconnu des eaux qui appelle la barque des morts, double appel vers l'infini du temps et de l'espace.

René Huyghe,
de l'Académie française.

Préface de la première édition

Aucune préface n'était prévue pour ce livre. L'idée même en avait été écartée – car il voulait que l'ouvrage apparût comme notre œuvre commune – durant le dernier entretien portant sur ce travail que j'ai eu avec le chanoine Étienne Drioton, Professeur honoraire au Collège de France, Conservateur en chef honoraire des Musées de France, ancien Directeur général du Service des Antiquités de l'Égypte.

C'était le 7 octobre 1960. Le soir même, comme s'il avait tendu ses dernières forces à voir s'achever un livre auquel il avait contribué pour une part appréciable et dont il avait suivi avec sollicitude la composition, il était saisi du mal qui devait l'emporter, trois mois et demi plus tard, et qui lui interdisait à partir de là toute activité scientifique.

Cette Histoire de l'Art égyptien peut donc être considérée, sinon comme l'œuvre ultime du grand égyptologue, du moins comme celle à laquelle il a consacré les tout derniers élans de son amour pour la science.

Le fait me délie, me semble-t-il, en partie de ma promesse. Il m'invite à rendre hommage au soin que mon prédécesseur aux chaires d'Égyptologie de l'Institut Catholique a pris de lire et d'annoter pour mon compte les pages qui constituent ma contribution. Celle-ci prend sa valeur du nom du Maître qui, pour l'introduire auprès du public, a voulu s'agréger le mien. C'est pour moi un très grand honneur.

Je me vois en outre dans l'obligation, par simple justice et normale modestie, de distinguer nos parts respectives. Lorsqu'il m'a prié de prendre sa suite, le chanoine Drioton avait achevé d'écrire ce qui précède la IIIe dynastie. A mesure qu'à partir de là j'avançais dans la composition de l'ouvrage, le rôle du pharaon s'imposa de plus en plus à moi, en même temps que l'ensemble prenait de plus grandes proportions. J'ai dû alors, avec l'assentiment exprès de mon illustre co-auteur, orienter dans le même sens par quelques remarques insérées dans son texte la part dont il avait assumé la rédaction et décrire plus extensivement les pièces plus saillantes qu'il citait.

Qu'il me soit permis ici d'exprimer ma gratitude à ceux qui,

pour m'aider à mener à bien cette œuvre à certains égards considérable, ont consenti, avant que je soumette ma part au chanoine Drioton, à relire mon manuscrit et à m'indiquer des modifications ou additions très utiles: Mme Christiane Desroches-Noblecourt, Conservateur en Chef des Musées Nationaux, Professeur d'Archéologie égyptienne à l'École du Louvre, M. Paul Barguet, de l'Université de Lyon, Conservateur des Musées Nationaux, Professeur d'Épigraphie égyptienne à l'École du Louvre. J'ai aussi bénéficié de l'aide, dont je les remercie ici, que m'ont fournie deux Chargées de Mission au Département des Antiquités égyptiennes au Musée du Louvre: Mme Diane Harlé qui m'a secondé dans la tâche de rassembler les photos et d'établir les notices et Mme Ruth Antelme qui a relu le manuscrit et les épreuves avec une diligente attention.

M. Jacques Vandier, Conservateur en Chef des Antiquités égyptiennes au Musée du Louvre, m'a libéralement accordé son autorisation pour faire reproduire en photographie de nombreux objets de son si riche département. Je voudrais aussi exprimer ma gratitude au Dr Anwar Shucri, Directeur du Service des Antiquités de l'Égypte, au Dr Henri Riad, Conservateur du Musée gréco-romain d'Alexandrie ainsi qu'aux nombreux Musées qui ont bien voulu nous envoyer des photos de leurs pièces égyptiennes et nous ont permis de les publier: Staatliches Museum, Berlin – Staatliche Museen zu Berlin – British Museum, Londres – University College, Londres – Ashmolean Museum, Oxford – Musée du Caire – Museum of Fine Arts, Boston – The Oriental Institute, University of Chicago – The Brooklyn Museum, New York – The Metropolitan Museum of Arts, New York – The University Museum, Philadelphie – Worcester Art Museum – Musée du Louvre – Musée national d'Athènes.

Enfin je ne saurais être trop reconnaissant à l'éditeur de cet ouvrage pour avoir accepté ce volume dans ses collections. Plus soucieux d'instruire que de flatter le public, il sait qu'un livre de ce genre répond à l'attente des lecteurs sérieux – de plus en plus nombreux dans la société d'aujourd'hui – qui, sans laisser de les apprécier, ne sauraient se contenter d'un recueil de belles photos accompagnées d'un commentaire à placer sur les meubles d'un salon et désirent connaître dans son évolution « l'histoire » approfondie d'un art.

Pierre du Bourguet, S. J.

Préface de la deuxième édition

A l'occasion de la seconde édition de ce volume, il a semblé opportun de procéder à quelques retouches.

Ainsi, pour le texte, diverses précisions ont été apportées au tableau de l'Ancien Empire. La mise en page, pour sa part, a été sensiblement renouvelée.

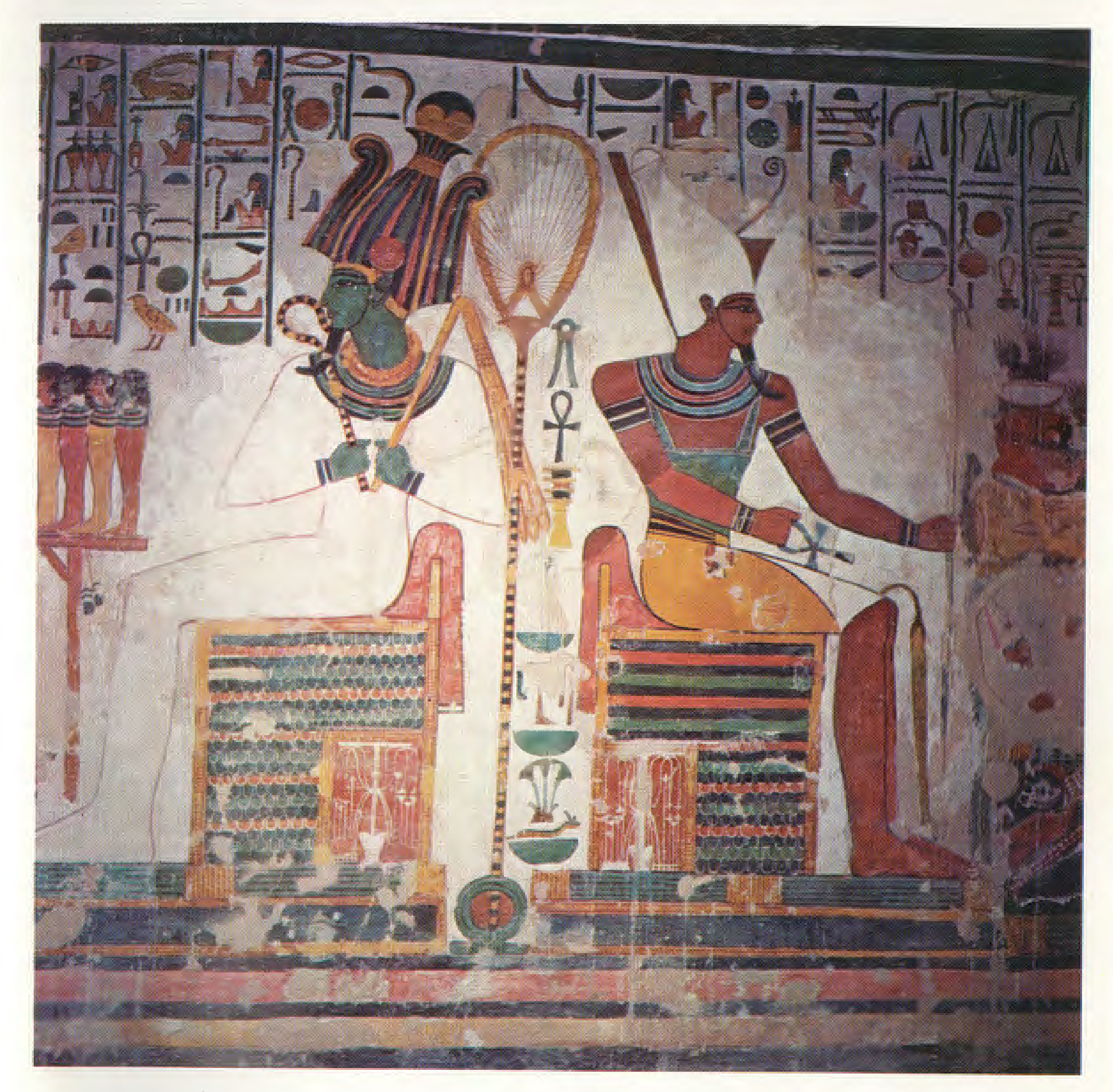
Il allait de soi qu'une nouvelle édition devait réviser la bibliographie. Cette dernière a été remise à jour. Mme Marie-Hélène Rutschowscaya, Conservateur au Département des Antiquités Égyptiennes au Musée du Louvre, a bien voulu s'en charger.

L'iconographie est très notablement augmentée par un choix important de photographies en couleurs. D'autre part, le choix du papier et du mode d'impression apportent un intérêt supplémentaire. Ainsi les reproductions en noir et blanc offrent des contours plus accusés et mettent remarquablement en relief les trésors de l'art égyptien que l'éditeur et son Département de Fabrication en soient remerciés.

Notre gratitude reste entière envers toutes ces personalités nommées dans la préface de la première édition. Qu'on nous permette d'exprimer notre très vive reconnaissance à Mme Christiane Desroches-Noblecourt, Conservateur en chef du Département des Antiquités Égyptiennes au Musée du Louvre, pour toutes les facilités nouvelles qu'elle a bien voulu nous faire bénéficier.

Pierre du BOURGUET S. J.

Conservateur en chef au Département des Antiquités Égyptiennes au Musée du Louvre.
Professeur d'Égyptologie à l'Institut catholique.
Directeur de l'École des Langues Orientales Anciennes à l'Institut catholique.



Osiris et Atoum,

Lignes de force

Fait sans pareil dans l'histoire, l'art égyptien pharaonique a vécu trente-trois siècles.

Pendant cette énorme période de temps, il traverse des alternances de vitalité et de décrépitude, mais il retrouve toujours sa vigueur dans une formule fondamentale qui reste substantiellement la même. Variations du goût ni influences extérieures ne l'ont jamais affecté d'une façon profonde ou durable.

Non sans gaucherie, cette formule, s'affrontant à la nature, y pose ses premières marques, mais elle ne tarde pas à la dominer, puis à la dépasser. C'est que, au-delà des circonstances ou du sentiment artistique, elle sera toujours étroitement dépendante de la personne conçue comme humano-divine du pharaon. Immuable comme l'institution pharaonique, qui est d'essence religieuse, elle y puise son inspiration qui se renouvelle constamment. Elle révèle par là une progression qui surmonte les forces et les périodes d'inertie jusqu'au déclin de l'institution pharaonique elle-même.

L'histoire de l'art en Égypte est ainsi celle d'une conquête menée sans répit par les pharaons. Plus profonde que celles dont ils ont pu s'enorgueillir, elle leur a assuré une gloire qui les transcende toutes et qui demeure coextensive à la marche en avant de l'humanité.

ART ET HISTOIRE

Les premières manifestations artistiques de l'Égypte sont à chercher vers la fin de *la période préhistorique*, dans les siècles qui précédèrent immédiatement la date de 3000, laquelle correspond à peu près au début de la première dynastie. Les deux premières dynasties (3000-2778 av. J.-C.) appartiennent encore à la période de formation de l'art égyptien.

L'âge qui suivit, ou *Ancien Empire* (2778-2263 av. J.-C.), marqua d'emblée l'apogée de l'art égyptien. Toutes les techniques y furent alors définitivement et grandiosement mises au point. Une esthétique vigoureuse, d'une sève qui ne fut jamais égalée par la suite, présida à ces réalisations. Avec le déclin de la monarchie pharaonique, à la fin de la VIe dynastie, commença

une époque de décadence artistique, qu'on désigne sous le nom de *Première Période Intermédiaire* (2263-2160 av. J.-C.).

La restauration d'une monarchie puissante à Thèbes par les souverains de la XIe dynastie valut à l'art égyptien une première renaissance sous le signe de la reprise des traditions de l'Ancien Empire. Ce fut la période dite du *Moyen Empire* ou Premier Empire Thébain (2160-1785 av. J.-C.). Les caractéristiques de cette période furent un académisme systématique en quoi furent codifiées les créations de l'époque précédente. Une nouvelle éclipse du pouvoir royal entraîna une stagnation des arts pendant la *Seconde Période Intermédiaire* (1785-1680 av. J.-C.).

Les rois de la XVIIe dynastie (1680-1580 av. J.-C.), en luttant pied à pied contre des envahisseurs de l'Est, les Hyksôs, et en rendant possible leur expulsion définitive par Ahmôsé, le premier roi de la XVIIIe dynastie, préparèrent la grande renaissance artistique opérée par cette dynastie (1580-1372 av. J.-C.), qui se place au début du *Nouvel Empire* ou Second Empire Thébain. Cette renaissance revigora le vieil art égyptien par l'introduction de nouvelles sources d'inspiration: le souci de la grâce et le goût de l'opulence. La XVIIIe dynastie fut le second âge d'or égyptien, différent du premier, mais témoignant de la même plénitude.

Au lendemain de la crise religieuse et artistique d'El-Amarna (1372-1354 av. J.-C.), deux tendances contraires se manifestèrent dans l'art égyptien et allèrent en s'accentuant: la première, au service de la cour ramesside de Thèbes (XIXe et XXe dynastie, 1314-1085 av. J.-C.), fit fleurir, en l'exagérant jusqu'à la surcharge, la riche ornementation, passée en poncifs, héritée de la XVIIIe dynastie à son apogée; l'autre, née par réaction dans les capitales du Delta (XXIe-XXVe dynastie, 1085-656 av. J.-C.), témoigne au contraire d'un goût pour la simplification qui lui fit retrouver l'élégance dépouillée de l'art de l'Ancien Empire. Cette seconde tendance, de plus en plus sensible, prépara la renaissance saïte. Elle peut, de ce chef, être qualifiée de pré-saïte.

Ce fut la XXVIe dynastie (663-525 av. J.-C.) qui consacra ce retour systématique aux plus anciennes conceptions de l'art égyptien. Pourtant les œuvres de cette *époque saïte* sont à nos yeux très différentes de celles de l'Ancien Empire qu'elles ont prétendu ressusciter: elles n'en ont plus ni la sincérité d'observation, ni la franchise d'exécution. Ce sont des pastiches en joliesse de modèles anciens, vus par les artistes du temps selon leur propre esthétique, laquelle, depuis le Nouvel Empire, considérait la grâce comme la qualité fondamentale de toute œuvre d'art.

Ce nouvel académisme caractérise la dernière phase de l'art égyptien. L'art saïte, codifié sous les rois de la XXVIe dynastie, fut celui de l'Égypte au temps de la domination perse et des trois dernières dynasties (XXVIIIe-XXXe dynastie, 404-341

av. J.-C.). Les monuments édifiés sous les Ptolémées se rattachent encore à cette tradition. Ce fut surtout au cours de la domination romaine que le vieil art pharaonique, isolé de plus en plus au sein d'une société hellénisée et relégué dans les temples, commença à donner des signes de décrépitude. Coupé de toutes sources vives d'inspiration, il s'éteignit rapidement.

SOURCES DE L'ART ÉGYPTIEN

L'art égyptien, pendant toute sa longue durée, a présenté un caractère homogène et une unité absolue de style. N'importe laquelle de ses productions est immédiatement reconnaissable; elle ne peut être confondue avec celle d'aucune autre civilisation.

ASPECTS DU PAYS

Ce cachet original de l'art égyptien reflète les caractères généraux d'une mentalité. On y a vu avec raison l'effet de l'influence exercée par les vastes paysages ensoleillés, par le contraste frappant entre les cultures, fruit du travail de l'homme, et les déserts arides, où les phénomènes cosmiques se succèdent avec régularité dans une harmonie qui n'est jamais bouleversée. Le caractère statique de l'art égyptien, aussi bien dans l'architecture que dans la sculpture et le bas-relief, sa clarté de distribution, sa répugnance aux contrastes, l'optimisme d'expression qui le pénètre, découleraient des conditions naturelles au milieu desquelles le peuple égyptien a élaboré sa civilisation.

MÉLANGE DES RACES

Mais cette ambiance ne suffit pas à expliquer les caractères congénitaux et permanents de l'art égyptien. D'autres nations de l'ancien Orient, la Mésopotamie, par exemple, se sont trouvées dans des climats comparables, sans que pour cela leur art ait été semblable à celui de l'Égypte. D'autres éléments sont intervenus dès l'origine, qui ont concouru à donner son visage individuel à l'art de la Vallée du Nil. Parmi ceux-ci, il faut mentionner le goût délicat et la subtilité d'esprit d'une population aux multiples affinités ancestrales. Loin de constituer, en effet, une race homogène, encline par là à un monolithisme artistique, le peuple égyptien fut dès le début l'amalgame, élaboré par la nature dans le creuset de la vallée du Nil, de toutes les peuplades, sémites, libyennes et même négroïdes, qui, à l'époque paléolithique, avaient sillonné, sans se mêler, de territoires de chasses en territoires de chasses, la surface de l'Afrique du Nord. Avec l'assèchement progressif du plateau saharien et la disparition des points d'eau qui en résulta, tous ces clans nomades se trouvèrent ramenés en bordure de la vallée du Nil à laquelle ses inondations périodiques et ses marécages infestés de fauves redoutables avaient valu le privilège de rester jusqu'alors inoccupée. Force fut à ces hordes de se sédentariser et de conquérir sur la nature hostile ce qui devait être plus tard le riche sol de l'Égypte. Non seulement elles accomplirent cette tâche, mais le

développement de la civilisation urbaine les amena à se fédérer entre elles et à fonder, en dépit de leur diversité d'origine, de petits États centralisés, de plus en plus importants, jusqu'à l'ultime unification de la vallée entière, accomplie par Ménès aux alentours de 3000 avant notre ère.

LA COUR ET SON INFLUENCE

La haute antiquité d'une civilisation urbaine florissant à la cour des dynasties préhistoriques devait favoriser l'éclosion de l'art sous toutes ses formes. En fait l'art égyptien fut, dès ses débuts, un art de cour, un art *aulique*, et il le resta jusqu'à la fin. Cette circonstance lui valut son homogénéité et sa continuité.

En effet, il ne faut pas se représenter comme comparables à ce qu'elles sont dans nos civilisations occidentales, surtout depuis la Renaissance, la place et l'influence des artistes dans la société égyptienne. Certes les témoignages d'inspiration personnelle et les trouvailles originales ne font absolument défaut à aucune époque dans la longue histoire de l'art pharaonique. Mais ce furent toujours là des épiphénomènes qui venaient agrémenter le traitement d'un sujet. Ils s'intégraient dans des ensembles bien définis, en quelque sorte impersonnels, dont le répertoire constituait les assises immuables de l'art égyptien. Ce répertoire était élaboré à la cour royale, pour le service du monarque et de ses courtisans, par des artistes sélectionnés, appelés à cet honneur en raison de leur habileté technique. Il se créait donc autour de la personne de chaque pharaon un style royal, auquel collaboraient les maîtres les plus réputés de l'époque, assistés par des équipes de praticiens. Ce style était toujours résolument traditionnel, en vertu de l'orientation foncière de la civilisation égyptienne qui, au rebours de celle des Grecs tournée vers l'avenir et imbue de la notion de progrès, était axée sur le passé, sur le « temps des dieux », où toute perfection avait existé sur la terre. Comme toutes les civilisations antérieures aux Grecs, la civilisation égyptienne se trouvait dominée par le pseudo-souvenir d'un Âge d'Or. Cela déterminait son attitude en matière d'art comme dans tous les autres domaines. Le programme suprême des artistes était de retrouver, en suivant les directives de la cour royale, la perfection d'expression atteinte, se figurait-on, aux premiers âges de l'humanité.

Aussi, sauf aux jours d'El-Amarna, où le roi intervint personnellement dans la production artistique pour lui faire exprimer sa doctrine, le pouvoir central n'eut jamais besoin d'exercer une propagande ou une pression sur les artistes pour les amener à suivre ses directions artistiques. Dans une Égypte solidement hiérarchisée, la chose alla toujours de soi, et l'art pratiqué par la cour se diffusa rapidement jusque dans les ateliers provinciaux les plus éloignés de la capitale. L'unanimité dans ce domaine fut toujours parfaite, et cette généralisation, dont nous ignorons encore bien des facteurs, a de quoi étonner. Dans l'art égyptien de toutes les époques, il n'y eut d'originalité – et encore combien prudente – que dans les prototypes émanés de la cour. Si les époques troublées et les relations avec l'étranger favorisèrent une plus grande liberté d'expression, les motifs nouveaux ne se perpétuèrent qu'une fois entérinés par le Palais et relancés par lui. Partout ailleurs, dans l'ensemble, ce ne fut guère que la répétition, plus ou moins habile, des mêmes thèmes et des mêmes poncifs. La production artistique de l'Égypte pharaonique fait penser, en plus large, aux activités des souks arabes modernes où des graveurs burinent inlassablement depuis des siècles, sur les bols, les vases et les plateaux de cuivre, les mêmes entrelacs, d'ailleurs empruntés aux meilleurs modèles. Leur sens esthétique est satisfait et ils ne conçoivent même pas qu'on puisse imaginer une autre sorte de décoration.

L'ART AULIQUE PROPREMENT ÉGYPTIEN

Ainsi qu'on le voit, la distance est déjà grande de l'art aulique égyptien à ceux avec lesquels l'histoire nous a rendus familiers. Il faut progresser plus encore – et là réside l'explication fondamentale de la continuité de l'art égyptien et de ses caractères les plus typiques comme de sa décadence et de sa ruine.

Habitués que nous sommes à la distinction, qui peut aller jusqu'à la séparation, du profane et du sacré, nous concevons mal un pouvoir royal qui, dans la pensée des gouvernants comme des gouvernés, serait d'essence non seulement religieuse, mais divine. Les empereurs byzantins, ceux du Saint Empire Romain Germanique, les rois de France pourront bien exercer un pouvoir de droit divin et s'arroger même un rôle religieux, ils resteront des hommes. De même en Mésopotamie les souverains contemporains des pharaons semblent n'avoir été regardés que comme les vicaires, les délégués du dieu. Le pharaon, lui, est considéré comme dieu-sur-terre. A ce titre il est médiateur entre les dieux et les hommes.

LE PHARAON

Cette prérogative, il l'a reçue à la cérémonie de l'intronisation. Là s'accomplit la reconnaissance par les dieux de son caractère divin qui le place au-dessus de tous les autres hommes et fait de lui le roi. Il n'est en effet roi que parce qu'il est sacré dieu.

Mais l'intronisation elle-même s'appuie sur une condition essentielle, la possession du sang divin. La centralisation du pouvoir, en effet, coïncide en Égypte, si elle ne lui est pas due, avec la croyance que le pharaon descend d'Horus, fils du dieu Osiris et très tôt identifié avec le dieu-soleil Rê. Le sang divin ne fait pas automatiquement un dieu, ni donc un roi, de celui dans les membres duquel il coule. Il y faut en outre l'intronisation. Mais la transmission du sang divin, condition essentielle, jouera un rôle décisif dans l'histoire des dynasties égyptiennes, comme dans l'histoire tout court de l'Égypte. C'est pour l'assurer que

s'est établie l'habitude des mariages consanguins à l'intérieur de la famille royale, et, pour s'en prévaloir, tout fondateur d'une dynastie nouvelle – en fait usurpateur de sang noble ou de demi-sang royal – tiendra à s'unir avec une descendante de la dynastie précédente. La transmission du sang d'Horus va assurer à son tour la continuité des prérogatives divines à travers les dynasties. Qu'elle vienne à s'interrompre ou à être mise en question, c'est tout l'édifice qui s'écroule ou du moins se lézarde. Qu'elle s'exerce normalement, et tout se développe dans l'harmonie.

Toute la vie de l'Égypte et des Égyptiens dépend ainsi de « l'intégrité divine » du pharaon dans les échanges d'ici-bas comme dans ceux avec l'au-delà.

Sur terre, son intercession dispensatrice de la crue du Nil est censée assurer le renouveau de la nature, l'abondance des moissons à venir et la multiplication du bétail. Ainsi le rappellent à Ramsès II ses courtisans dans la stèle de Kouban: « *Si tu dis à ton père Hapi* (le Nil), *le père des dieux : Fais passer l'eau sur la montagne, il agira selon ta parole.* »

Présidant en personne à la fondation des temples qu'il élève en l'honneur de ses pères les dieux, il les consacre par des rites et les entretient par des donations, mais surtout, s'il peut se faire suppléer par le grand-prêtre dans les cérémonies ordinaires, il est en droit le seul à pouvoir pénétrer dans le sanctuaire pour rendre à la divinité l'hommage qui lui est dû, et c'est par lui que devra passer toute offrande de ses sujets aux dieux.

Horus vivant, c'est également lui qui assure aux morts l'assimilation à Osiris et par suite la vie dans l'au-delà. Pour les particuliers, la construction d'un tombeau est un privilège concédé par le roi, lequel leur permet même de se faire représenter à son image, pour mieux s'assimiler à celle d'Osiris ou à celle du Soleil dans sa barque céleste. C'est à ce privilège – étendu progressivement à un plus grand nombre en suite des remous de l'histoire – que les offrandes mêmes empruntent leur valeur pour assurer la survie, de même que les statues funéraires placées dans les tombes ou dans les temples et considérées comme des doublures du corps.

Les actes religieux qui se manifestent par l'édification de monuments et l'utilisation d'objets de culte – les actes funéraires qui se traduisent dans la construction des tombes, la décoration de leurs parois, la fabrication de statues et la production d'objets d'offrandes – les actes profanes eux-mêmes dont le caractère n'est bienfaisant qu'enrobés dans le bon vouloir divin – tous demeurent ainsi essentiellement dépendants du pharaon qui constitue le lien vivant entre la divinité et ses sujets. Monuments et objets refléteront fatalement cette dépendance, et leur expression artistique suivra les fluctuations du pouvoir royal.

HIÉRATISME VIVANT DE L'ART PHARAONIQUE

Ainsi engagé, l'art égyptien apparaît à première vue comme figé dans l'hiératisme. Monuments gigantesques aux formes géométrisées, attitudes raidies des statues, mouvements fixés à jamais dans les scènes en reliefs ou peintes, surtout loi de frontalité et conventions de la représentation du corps humain dans les arts à deux dimensions: œil de face dans un visage de profil sur des épaules de face sur un tronc de trois-quarts sur des jambes de profil dont la plus éloignée du spectateur est toujours en avant.

Mais ces règles sont de celles qui découlent d'impératifs religieux; ces limitations qui assurent l'unité ne sont faites que pour orienter vers la divinité. Élevés ou exécutés pour honorer celle-ci et sa puissance, monuments et objets recherchent la beauté comme un hommage à lui rendre, comme une extension sur le plan de l'infini des lignes et des volumes dont la synthèse apparente manifeste l'unité intérieure de chaque être et de chaque réalité. Loin d'être la reproduction d'une harmonie purement extérieure pour sombrer finalement dans le profane, l'art égyptien est essentiellement le chant de l'âme – celle des choses, celle de l'artiste et, plus que de l'artiste, celle de l'homme – à la divinité. La vie à l'intérieur de ces cadres conventionnels sourdra sans effort de la fusion insensible des lignes essentielles: proportions des parties et décoration stylisée et symbolique dans les monuments; jeux subtils des plans et des courbes dans la sculpture et dans les objets; mouvements du corps humain qui se déploient sur plusieurs plans verticaux grâce aux conventions imposées aux arts à deux dimensions et mouvements d'ensemble qui se répondent d'un groupe à l'autre dans les scènes à reliefs ou peintes. La variété jouera à travers la multiplicité des formes comme en dépendance des modifications qui affectent au cours de l'histoire la puissance royale. La beauté ne sera que la splendeur de cette vie profonde et variée. Expression d'une religion dont le régulateur est un dieu-homme, l'art égyptien reste équilibré; dans les grandes proportions comme dans les petites dimensions, il ne pèche jamais par démesure. A la différence de l'art pour l'art, il procède des zones profondes ou élevées, gardant toujours, parce qu'il dépend du pharaon, dieu-sur-terre, par rapport à l'extérieur et au visible, la primauté de l'intérieur et de l'invisible, témoin privilégié du seul équilibre valable, l'équilibre par le haut.

Cette inspiration de l'art égyptien venue d'en haut lui a conféré une grande noblesse; il a parfois produit des pièces d'exécution maladroite, il en a rarement imaginé de vulgaires. Le cachet des artistes royaux qui lui ont servi de maîtres et de moniteurs est reconnaissable dans toutes ses manifestations. Les grands artistes de l'ancienne Égypte, ceux qui orientaient et dirigeaient les autres, étaient à la fois géomètres, architectes,

sculpteurs et dessinateurs. Aussi l'unité de l'art qu'ils concoururent à élaborer est-elle remarquable. Cet art a été conçu et pratiqué en fonction de l'architecture, c'est son caractère saillant. C'est évident en ce qui concerne la statuaire et le bas-relief méplat. Mais même des objets isolés, des bibelots qui n'avaient rien de commun avec le bâtiment participent à cet esprit de l'architecture: ils en empruntent les motifs architectoniques, en particulier le tore, ils en imitent les lignes puissantes, les masses solidement construites, les reliefs simplifiés. Tel vase à kohol, qui tient dans le creux de la main, pourrait être agrandi sans dommage à l'échelle d'un temple, une minuscule statuette à celle des colosses de Memnon, sans qu'il y ait à les modifier pour les adapter à de nouvelles dimensions. Leur valeur esthétique est absolue. Elle est indépendante de leur taille.

ART ET RELIGION

Bien que les œuvres de l'art égyptien qui sont parvenues jusqu'à nos jours soient innombrables, elles sont loin de représenter également l'ensemble de la production artistique de l'ancienne Égypte. Pour certaines catégories elles surabondent, elles font presque défaut pour les autres. On trouve à satiété tout ce qui était relatif au culte des dieux et aux devoirs vis-à-vis des morts. Les anciens Égyptiens, en effet, désireux d'agir là pour l'éternité, y consacraient les matières les plus impérissables. En revanche, pour tout ce qui avait rapport avec la vie terrestre, dont ils avaient le vif sentiment qu'elle n'était qu'éphémère, les Égyptiens se souciaient peu de la durée. Aussi leurs palais, leurs maisons, leur mobilier, tout a-t-il disparu dans la ruine de leurs cités. Les conditions physiques du pays ont du reste concouru à accentuer le contraste. Tandis que la sécheresse du désert, où les nécropoles étaient installées, a permis la conservation des objets les plus périssables qui y étaient déposés, l'humidité de la vallée, aggravée par l'inondation annuelle, a littéralement réduit à néant tout ce qui servait de cadre à l'existence des vivants. Nous connaissons surtout la vieille civilisation égyptienne par ses temples et par ses tombeaux: quelle idée se feraiton de la nôtre, s'il ne subsistait d'elle que ses églises et ses cimetières?

Par bonheur, les anciens Égyptiens étaient si amoureux de l'existence terrestre qu'ils avaient façonné l'existence des trépassés à son image. C'est de la vie de tous les jours, en quelque sorte éternisée, qu'on trouve le témoignage quand on pénètre dans un caveau funéraire encore inviolé, aussi bien dans les peintures que dans le mobilier déposé auprès du cadavre. Ainsi se trouve comblé l'hiatus entre la vie et la mort. Grâce à ses tombeaux, nous avons accès à ce qui fut dans l'ancienne Égypte l'art des vivants.

L'éveil de l'art

En Égypte, la préhistoire couvre la période qui s'est étendue depuis l'apparition de l'homme dans la vallée du Nil jusqu'au début de la Ire dynastie pharaonique vers 3000 avant notre ère. Elle se subdivise comme ailleurs en époques paléolithique, néolithique et énéolithique.

Pour d'autres régions, certains faits de civilisation ont pu être mis en relation avec des phénomènes géologiques datables par approximation. Le paléolithique ancien, par exemple, se développa en Europe occidentale à la fin de l'avant-dernière période interglaciaire; les paléolithiques moyen et récent y concordèrent avec la dernière période glaciaire; et le néolithique aurait commencé avec la période interglaciaire, dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui.

A supposer même que ce synchronisme soit applicable à l'Afrique du Nord, les conclusions chronologiques qu'on peut en tirer, assez imprécises d'ailleurs, seraient rendues encore plus aléatoires par le fait que les phénomènes de glaciation ne semblent pas avoir été contemporains ni homogènes dans les deux continents.

La seule chronologie possible reste donc jusqu'à présent celle qui est fondée sur les changements de formes du matériel lithique. Cette chronologie relative se trouve, en ce qui concerne l'époque néolithique, renforcée et précisée par l'étude de la céramique, qui fit alors son apparition et se diffusa rapidement. L'archéologue anglais Flinders Petrie, grâce à des observations faites dans des tombes énéolithiques non violées, pourvues de tout leur matériel, a pu échelonner les différentes poteries dans des catégories numérotées de 1 à 80. Ces chiffres constituent ce qu'on est convenu d'appeler avec lui *Sequence dates* ou « dates de succession ». Le chiffre 80 correspond au début de l'histoire. Les 29 premiers chiffres avaient été réservés par Petrie pour le classement des poteries plus anciennes qu'on pourrait découvrir par la suite; sa classification commençait donc avec le chiffre 30. En fait, des découvertes survenues depuis lors à Badari se sont vu attribuer les numéros 21 à 29.

A défaut de dates absolues applicables à la préhistoire égyp-

tienne, on peut admettre provisoirement, à titre de point de repère, que la civilisation néolithique a peut-être commencé dans la vallée du Nil vers 10.000 av. J.-C., soit à la fin de la dernière époque glaciaire en Europe, selon l'estimation du Français Jacques de Morgan. Le début de la période énéolithique serait à situer, avec moins de chances d'erreur, entre 6000 et 5000 avant notre ère.

CONCEPT DU ROI-DIEU, SON ORIGINE

C'est durant ce long espace de temps qu'a dû se former la conception, propre à l'Égypte, du roi-dieu. Le développement théologique en est trop péremptoire et précis à l'époque historique pour ne pas remonter à un usage qui s'enracine dans la préhistoire. Les prérogatives humano-divines devaient appartenir alors au chef. Et la plus importante, celle qui va informer la notion de royauté en Égypte, n'a pu se constituer aussi normalement au commencement et dans la suite de l'histoire du pays que si elle a été dès les débuts inséparable du rôle du chef, aussi bien durant la période des clans que dans celle des communautés agricoles ou finalement dans celle des cités. Ce n'est guère cependant qu'à ce dernier stade qu'elle paraît nettement établie. Le « nome » ou province est un territoire délimité. Sa métropole est en même temps le sanctuaire, plus exactement la « maison » du dieu et la résidence du chef, lequel apparaît ainsi comme tenant du dieu son autorité. Ce serait donc par la force du dieu s'exerçant et se manifestant dans le chef terrestre que celui-ci aurait été censé constituer l'unité du clan, de la communauté agricole, enfin de la cité, et sans doute la distance n'était-elle pas grande à franchir dans l'identification de l'un à l'autre. L'usage fréquent par les prêtres de masques dans les cérémonies devait y contribuer en revêtant le personnage humain des fonctions et des attributs de celui dont il empruntait l'apparence.

Durant la période préhistorique, le territoire est divisé en terrains de chasse, puis, lors de la sédentarisation des groupes humains, en champs délimités cultivables, dont certains lieux plus riches ou plus adaptés à la défense se transforment en cités. Le chef déploie auprès des siens le pouvoir divin, comme il les représente eux-mêmes auprès du dieu. Le pouvoir est local; immense quand il se tend vers l'au-delà, il demeure, sur le plan politique, limité, et il sera dans la logique de sa conception qu'il amène les puissances limitrophes à s'unifier dans un chef suprême, lequel rejoindra ainsi en lui-même la notion illimitée du dieu.

Quelle est l'influence du chef sur l'art? Elle dut être prépondérante. Mais les documents font défaut pour l'attester, comme pour aligner les chefs eux-mêmes. Le port du manteau, qui revêt des représentations d'homme barbu, est probablement leur marque distinctive, puisqu'il se retrouvera sur les statues de

rois des premières dynasties et comme vêtement de jubilé royal dans la cérémonie de fête-*Sed*, destinée à assurer le renouvellement de leur vie comme de leur pouvoir. Les objets en revanche, et d'autant plus en l'absence d'inscriptions, sont trop clairsemés au hasard des lieux et des découvertes pour témoigner directement de leur influence. Force est de prendre les premiers monuments dans leur dispersion en notant néanmoins le progrès qui va des uns aux autres. Il reste qu'ils sont d'inspiration religieuse, au moins d'une religion funéraire, et, à ce titre, se rattachent à celui qui seul peut garantir leur valeur comme offrande pour l'au-delà, le chef.

Époque paléolithique

Sans entrer exactement dans les mêmes cadres, la civilisation de l'époque paléolithique a suivi dans la vallée du Nil, comme dans le reste de l'Afrique du Nord, un développement parallèle à celui de l'Europe occidentale.

On peut établir *grosso modo* les correspondances:

EUROPE OCCIDENTALE	AFRIQUE DU NORD ET VALLÉE DU NIL
Paléolithique ancien	
Chelléen Acheuléen	Id., faciès particuliers
Paléolithique moyen	
Moustérien Aurignacien	Atérien S'baïkien
Paléolithique récent	
Solutréen Magdalénien	Capsien (sébilien)

La seule documentation pour cette époque est le matériel lithique. Il est donc impossible de tirer aucune conclusion certaine sur le degré de civilisation des peuplades qui fréquentaient alors les parages de la vallée du Nil. Ce furent sans doute des clans de chasseurs en déplacement perpétuel, dotés d'une organisation sociale rudimentaire, comparable peut-être à celle des Pygmées.

En ce qui concerne leur art, on n'a encore rien retrouvé, sur le sol de l'Égypte ou dans ses abords immédiats, qui permette de décider si la floraison, dont témoigne en Europe l'« art des cavernes » à l'époque du paléolithique récent, a eu son corres-

pondant dans les parages de la vallée du Nil. On n'a pas plus identifié en Égypte même d'abris sous roche remontant à cet âge, soit que la douceur du climat ait rendu inutile ce genre d'habitations, qui n'apparaît d'ailleurs en Europe qu'à la période glaciaire, soit que l'utilisation à l'époque historique de toutes cavités des falaises pour les transformer en sépultures ait fait disparaître les traces antérieures qu'elles pouvaient garder. Les dessins rupestres relevés dans la région saharienne, par le prince Kamal ed-Dine dans le massif d'Ouénat, par Schweinfurth dans la région d'Assouan et, plus récemment, par le professeur Frobonius dans le Sud de la Cyrénaïque, pourraient à la rigueur, du moins les plus anciens, remonter jusqu'à l'époque capsienne et renseigner ainsi, par analogie, sur les tendances artistiques des peuplades qui avoisinent la vallée du Nil. Mais l'impossibilité où l'on se trouve de les dater avec certitude par un outillage lithique contemporain fait qu'il est hasardeux d'en tirer quelque conclusion que ce soit sur l'état de l'art en Égypte à la fin de l'époque paléolithique.

Époque néolithique

PASSAGE À LA VIE SÉDENTAIRE

L'époque néolithique succéda à l'époque paléolithique après un stade de transition appelé mésolithique, dont on n'a jusqu'à présent retrouvé de traces en Égypte qu'à Hélouan, Kôm-Ombo (niveau 3) et dans les parages de l'oasis de Lakeita.

L'époque néolithique ne comporte pas de subdivisions chronologiques par appellations diverses. Son industrie lithique présente, en effet, d'un bout à l'autre un caractère homogène.

Les principaux sites qui la représentent sont ceux de Tasa en Haute-Égypte et de Mérimdé-Bénisalamé dans le Delta.

L'époque néolithique est étroitement liée à la période suivante, dite énéolithique. La distinction entre les deux n'est pas fondée sur la présence ou l'absence des métaux, mais sur l'extension de leur emploi qu'on y constate.

La civilisation néolithique, en effet, dans la vallée du Nil, a connu très tôt l'or et le cuivre, mais elle ne les a utilisés que pour la parure et comme matières de luxe; la civilisation énéolithique a commencé au moment où, les possibilités pratiques du cuivre étant reconnues, ce métal fit son apparition dans l'outillage et fut employé concurremment avec le silex, mais sans supplanter celui-ci.

La période néolithique fut celle de l'essor de toutes les industries. Ce fut la conséquence du passage des populations de la condition de chasseur à la vie pastorale et agricole.

L'industrie du silex connut alors une véritable renaissance. Succédant aux formes microlithiques de l'époque capsienne,



Khephren sous l'inspiration du dieu Horus,

les larges pièces de silex furent remises en usage. Il convient de signaler, au milieu du matériel lithique dont les formes ont tendance à se spécialiser, des pointes de lance ou de javeline admirablement taillées sur les deux faces et des pointes de flèches travaillées avec élégance et précision. Mais l'instrument le plus caractéristique, qui a donné parfois son nom à cette période, est la hache polie. C'était un rognon oblong de silex, biseauté sur l'une de ses extrémités pour donner le tranchant. Il était, la taille achevée, patiemment frotté sur de la pierre pour acquérir un beau poli. Emmanché, il servait comme hache ou comme herminette.

A côté du silex, l'os, matière plus facile à travailler, fournissait des pointes pour armer les harpons, ainsi que des outils, poinçons et aiguilles pour travailler les peaux.

Les industries du tissage et de la vannerie furent des inventions de l'époque néolithique.

Il en alla sans doute de même de la céramique, dont on n'a encore trouvé aucun spécimen antérieur à cette époque. Mais alors elle se diffusa rapidement et devint d'un usage universel. En Basse-Égypte, à Mérimdé-Bénisalamé, les plus anciennes poteries, modelées à la main sans le secours d'un tour, sont cuites grossièrement et n'ont encore reçu aucune décoration, si ce n'est parfois, autour du bord, un rang de dépressions obtenues en enfonçant l'extrémité d'un doigt ou, sur la panse, des incisions disposées en palmes. A côté de cette céramique grossière, il apparaît une céramique fine, rouge ou noire, soigneusement lissée avant sa cuisson. Le répertoire de ses formes est très riche. Il compte de nombreuses espèces de plats, de coupes et de cruches.

Ce fut sur les grands vases que l'anse fit son apparition, d'abord simple protubérance avec un trou ménagé pour le pouce. Cette forme rudimentaire évolua rapidement, mais sans que l'usage en fût général, vers l'anse détachée, s'insérant par chacune de ses extrémités sur le corps du vase.

Il faut enfin noter que l'industrie de la taille des pierres dures profita des conceptions nouvelles introduites par la céramique pour s'essayer à Mérimdé dans la fabrication de mortiers en basalte.

En Haute-Égypte, la céramique tasienne (*fig. 1*), qui remonte à la même époque, consista en poteries noires, assez mal cuites, sur lesquelles apparut le plus ancien décor proprement dit: dessins géométriques exécutés à la pointe et remplis par une matière blanche incrustée. Le type le plus particulier de cette céramique est un vase à fond plat, évasé en tulipe.

En dehors de ces céramiques encore rudimentaires, l'art de cette époque est pratiquement inexistant. Toute l'attention des néolithiques paraît s'être concentrée exclusivement sur les



1

réalisations d'ordre pratique qui ont caractérisé cette période. Leur céramique, faite pour l'utile, n'était guère décorée; leurs objets de parure, colliers, bracelets ou pendentifs, en os ou en terre cuite, étaient rares et rudimentaires et ne témoignaient d'aucune recherche. Pourtant, même en l'absence de préoccupations artistiques proprement dites, l'élégance harmonieuse de certains vases et de certaines pointes de lances révèle dans la population le germe d'un goût artistique qui n'attendait que l'occasion de se développer.

Époque énéolithique

FORMATION DES VILLES ET INTRODUCTION DE L'ART

L'époque énéolithique est caractérisée par la présence simultanée, dans l'outillage, du silex et du cuivre.

Ses débuts ont, en réalité, des limites imprécises. Le cuivre et l'or étaient déjà, à l'époque néolithique, connus des habitants de la vallée du Nil comme matières accessoires. L'époque énéolithique ne commença qu'au moment où, après quelques tâtonnements, l'emploi du cuivre trouva son application pratique et commença à concurrencer celui du silex. À l'autre extrémité de sa durée, elle déborda sur la période historique. La première civilisation pharaonique, celle de l'âge thinite, continua à employer simultanément dans son outillage le silex et le cuivre. On serait même fondé à prétendre que la culture pharaonique tout entière dépend encore de la civilisation énéolithique. Les Égyptiens, qui n'usèrent couramment du fer qu'à l'époque gréco-romaine, gardèrent jusqu'à ce moment-là l'usage du silex pour tailler ou forer les pierres dures et pour confectionner leurs pointes de flèches et les éléments tranchants dont ils armaient leurs faucilles.

En ce qui concerne la Basse-Égypte, la culture énéolithique n'est encore connue que par le site de Méadi, entre le Caire et Hélouan, et par celui d'Héliopolis, qui datent de la période immédiatement antérieure à l'histoire. Un hiatus sépare donc le Mérimdien du Méadien. Pour la Haute-Égypte, cette culture se trouve mieux documentée. Elle débute par le Badarien, qui succéda au Tasien de l'époque néolithique et couvre approximativement l'espace de temps compris entre les dates de succession 21 et 29. Puis vient l'Amratien, et enfin le Nagadien, du nom de Nagada, village de Haute-Égypte qui a fourni les premiers vestiges de cette culture. On désigne aussi celle-ci par l'appellation de prédynastique. Il faut distinguer le prédynastique ancien (dates de succession 30 à 40), puis le prédynastique moyen et, enfin, au contact du début de l'ère historique (date de succession 80), le prédynastique récent.



(1) Figure féminine


(2) Homme barbu à manteau


Le dieu Min

Ce fut avec l'âge énéolithique que l'art fit son apparition dans la vallée du Nil. Dans les villes ou les bourgades, déjà florissantes, de ses populations, le luxe devait se faire jour, et, avec lui, le souci de l'art.

Jusqu'à ces derniers temps, on était réduit à supposer, faute de documents archéologiques qui eussent permis de l'affirmer, que, dans ce progrès, la Basse-Égypte, à cause de l'avance prise par sa civilisation urbaine, avait marché à l'avant-garde. Par chance, cette hypothèse se trouve confirmée grâce à la découverte fortuite et récente, à Saoualeh, dans le Delta oriental aux environs de Fakous, d'un lot de vases, de palettes, de bracelets, qui correspondent à ceux de ces objets trouvés en Haute-Égypte et peuvent en représenter les prototypes. Cette collection, unique jusqu'à présent, est entrée au musée d'Ismaïlia.

LA CÉRAMIQUE D'EMBLÉE ESTHÉTIQUE

Il n'est pas étonnant que, dans un climat nouveau de préoccupations artistiques, la céramique, dans laquelle l'époque précédente avait déjà fait montre de quelques velléités d'art, se soit trouvée du premier coup portée à son apogée. Plus tard, à l'époque historique, il n'y eut plus de vases de luxe qui ne fussent en métal, en frite émaillée et surtout en albâtre. La simple terre cuite fut abandonnée aux ustensiles d'usage ménager et, sauf quelques exceptions, elle ne fut plus ni traitée avec soin ni décorée. Ses productions intéressent dès lors l'archéologie, mais non l'histoire de l'art. Au contraire, à l'époque énéolithique, les vases de pierre dure se trouvant encore rares parce que coûteux à travailler, il y eut place à côté d'eux pour une céramique réellement artistique. Les développements de celle-ci furent si abondants et si variés qu'ils ont pu servir de base à Petrie, on l'a dit, pour établir avec certitude sa chronologie des dates de succession, complétée depuis lors par les trouvailles de Badari.

La céramique de ce dernier site (dates de succession 21 à 29) fut caractérisée par la présence, sur la majorité des pièces, de stries parallèles, fines ou grossières, qui en couvrent la surface en diagonale par rapport à la base. La plupart des vases de cette sorte avaient le bord noirci. Les pièces, modelées à la main, en limon mêlé de sable, étaient enduites d'hématite, ou ocre brûlée, et posées retournées sur un brasier de charbons incandescents: la partie de la couverte extérieure plongée dans les cendres et celle de l'intérieur du vase se changeaient, sous l'action des gaz, en oxyde magnétique d'un beau noir brillant. Les formes de cette céramique badarienne n'ont pas la variété de celles enregistrées à Mérimdé pour l'époque néolithique: elles sont toutes des coupes, hautes ou basses, à bords droits, ronds ou carénés, ovoïdes ou à fond plat. Ce n'est que dans quelques pièces qu'un rétrécissement du bord amorce ce qui sera plus tard la jarre pansue.

En dehors du site de Badari, cette céramique à bords noirs se perpétua en se raréfiant et en allongeant ses formes jusqu'à la date de succession 40 et au-delà.

La fine céramique rouge polie, qui tendit alors à devenir la plus fréquente, ajouta au même répertoire le vase à col étroit et à fond plat – la bouteille – et, vers la date de succession 35, la jarre pansue à anses ondulées et à col bordé par un ourlet. Elle s'orna même, entre les dates 31 et 35, de dessins au trait blanc, inspirés du décor géométrique des vieilles poteries tasiennes, mais en ajoutant à leur répertoire *(fig. 2)* des figures sommaires d'hommes, d'animaux et de plantes.

LA POTERIE DÉCORÉE

Un nouveau type de poteries, dites poteries décorées, fit son apparition vers la date de succession 40. Modelée en pâte fine de ton clair, cette céramique affectionnait les vases pansus, à goulot rétréci, doublé par un rebord, le plus souvent à fond plat. Elle comportait une décoration exécutée au trait violet-brun foncé: séries de spirales rappelant peut-être les mouchetures naturelles des vases en pierres dures, arbres traités en éventails, groupes de personnages, files de quadrupèdes ou d'échassiers, lignes ondulées représentant le cours de l'eau et sanctuaires avec palissades sur lesquels s'élèvent deux pylônes surmontés d'une enseigne de clan. La céramique de ce type se perpétua jusque vers la date de succession 65. Avec sa disparition, l'ère de la poterie de luxe fut close pour toujours en Égypte. La céramique de la dernière époque prédynastique, qui prolongea en les dégradant les formes inventées pendant les périodes précédentes, rejoint déjà par sa banalité la poterie commune des époques historiques.

L'APPARITION DE L'ÉMAIL

Une industrie d'art qui s'apparenta à la céramique fut celle des pièces en terre vernissée bleues ou vertes, caractéristiques de la production égyptienne dans tout l'Orient ancien. Ses plus lointaines origines remontent au début de l'époque énéolithique.

Cette sorte d'émail était obtenu par un mélange de cristal de roche pulvérisé, de chaux, de potasse et de carbonate de cuivre, amalgamé à chaud, puis broyé dans l'eau et étendu sur les pièces, qu'on cuisait ensuite au four. A l'époque badarienne, le procédé ne servait encore qu'à recouvrir de petites perles en cristal de roche ou en stéatite.

Ce fut au début du prédynastique ancien que l'on inventa le support spécial de ce que l'on peut appeler, assez improprement d'ailleurs, la faïence égyptienne. C'est une masse de silice, sable ou quartz, finement broyée, à laquelle une couverte assez épaisse de l'émail donnait sa cohésion. Les plus anciennes pièces émaillées sur sable proviennent de Nagada et remontent aux dates de succession 31 à 39. Ce sont des perles, et une petite amulette en forme d'oiseau. Par la suite le procédé continua

à être en usage, mais ce ne fut qu'à l'époque thinite qu'il prit un grand essor dans la fabrication de pièces plus importantes. Pendant toute la durée de l'époque énéolithique, il ne servit qu'à réaliser de menus objets, ou simplement à les embellir en se superposant, à partir du prédynastique moyen, non plus seulement au quartz et à la stéatite, mais encore à l'ivoire, à l'or, au schiste, au calcaire, bref à toutes les matières qui servaient à la petite sculpture. Le caractère de luxe de ce procédé est démontré par le fait qu'il ne fut jamais appliqué à la terre cuite, matière vulgaire, avant l'époque romaine.



2

L'invention de l'émail vitreux n'était qu'un premier pas vers celle du verre, qui n'est que la même matière employée sans support. En fait les Égyptiens de l'époque pharaonique connurent le verre, mais ils ne surent jamais le travailler qu'à l'état pâteux, en le moulant. On n'a encore découvert, pour l'époque prédynastique, en dehors de quelques perles, qu'un seul petit objet en verre moulé: un pendentif bleu lapis représentant une tête d'Hathor, qui est à assigner sans aucun doute, étant donné son contexte archéologique, au plus tard à la date de succession 41. Cela suffit pour établir que l'industrie du verre, si elle fut d'abord peu pratiquée, connut ses premiers essais à l'époque du prédynastique ancien.

LES ÉTONNANTS VASES DE PIERRE

La fabrication de vases de pierre, dont une catégorie rudimentaire, les mortiers en basalte, a été signalée à Mérimdé, en Basse-Égypte, pour la période néolithique, n'apparut en Haute-Égypte qu'au prédynastique ancien. Elle y produisit alors des vases cylindriques à petites oreilles tubulaires, à fond rond (type qui n'est connu que pour cette époque), sans pied ou munis d'un pied conique, des vases tubulaires plus ou moins hauts et de larges coupes basses taillées dans le calcaire tendre, l'albâtre, le basalte, le granit rose ou le porphyre. A la date de succession 40, de nouvelles formes répondirent aux créations de la céramique, à laquelle elles servirent peut-être de prototypes de luxe: vases pansus, ronds ou ovales, et coupes profondes aux bords légèrement rétrécis. Ces nouvelles formes ne comportaient pas de pied, mais elles avaient le fond arrondi ou plat. Tous les vases de l'époque prédynastique sont taillés à la main sans le secours d'un tour. Les lignes de grattage et de polissage courent en diagonale par rapport à la base, suivant une tradition de technique qui se rattache de loin aux stries de la poterie badarienne. Loin d'entrer en décadence à la fin de l'époque prédynastique, l'industrie des vases de pierre se perpétua, plus florissante que jamais, jusque sous les premières dynasties pharaoniques où elle atteignit son apogée. Dans les tombes qui renferment de la vaisselle de pierre, il ne se trouve que rarement de la céramique d'argile, évidemment jugée de qualité vulgaire. On s'explique

dès lors comment les progrès de l'industrie des vases de pierre, mettant, en les fabriquant à meilleur compte, ses produits à la portée de plus d'amateurs, tua, à la fin de l'époque prédynastique, l'industrie de demi-luxe qu'avait été celle de la céramique décorée (pl. 4).

Il faut rattacher à l'industrie des vases de pierre dure celle des têtes de massues, sculptées dans les mêmes matières, que l'on fixait sur des manches en corne ou en ivoire. Le plus ancien type de Haute-Égypte fut la tête de massue en forme de disque. Elle cessa d'être en usage vers la date de succession 40 pour être remplacée par un modèle nouveau, le type en forme de poire, ou piriforme, importé de Basse-Égypte puisqu'il y était connu plus anciennement.

Le souci artistique, qui est si évident à l'époque énéolithique dans l'industrie des vases et ses succédanés, se fit alors sentir fortement dans tous les autres domaines (pl. 1).

LUXE ET PARURE

En Haute-Égypte, les sépultures de Badari ont livré des parures de corps témoignant d'un goût artistique passé aux réalisations: colliers, dont la file de petites perles en turquoise est interrompue, à espaces réguliers, par de gros cabochons en cornaline, jaspe et serpentine; ceintures, formées par l'assemblage d'une vingtaine de fils de perles en stéatite émaillée bleue ou verte; gros bracelets en ivoire galbés sur une arête médiane; peignes en ivoire à fixer dans la chevelure, aux corps découpés en silhouettes d'animaux. Les objets de toilette déposés dans les tombes les plus luxueuses sont habilement sculptés dans l'ivoire: ce sont des pots miniatures pour les onguents et des cuillers à cupules rondes ou rectangulaires, dont le manche cylindrique est terminé par des silhouettes ou des têtes d'animaux, simplifiées, mais d'un goût sûr. Les seuls dessins gravés qui en ornementent les surfaces sont des stries combinées géométriquement ou de ces lignes de ronds centrés si liées à la décoration de l'ivoire qu'on les retrouvera sporadiquement en Égypte et dans toute l'Asie antérieure jusqu'à la conquête arabe.

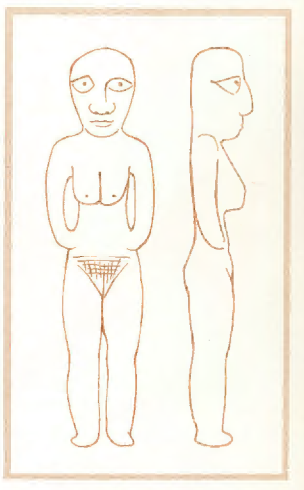
L'ORIGINE FUNÉRAIRE DE LA RONDE-BOSSE

Le désir de subvenir aux besoins et aux plaisirs des morts par le moyen de figurines magiques fit naître l'art de la ronde-bosse. Celui-ci est représenté à Badari par des statuettes de femmes nues *(fig. 3)*, une en ivoire et deux autres en argile, provenant de tombes plus modestes. Comme on pouvait s'y attendre, ces œuvres sont encore d'une qualité barbare, surtout dans le visage, qui est traité plus que sommairement, avec des yeux ronds et comme écarquillés autour de la pupille; les mains et les pieds sont informes. Mais le corps de deux d'entre elles est d'un réalisme et d'une souplesse qui ne seront pas dépassés pendant toute la durée de l'époque énéolithique.

A comparer entre elles, pour cette époque et pour les suivantes, les figurines d'ivoire et celles d'argile, on se rend compte que les meilleures de celles-ci ne sont que des copies à moindres frais de celles-là. Les qualités dont des statuettes de terre cuite témoignent en certaines parties, à côté de la maladresse dont elles font preuve en d'autres, ne sont pas le résultat d'efforts dont les pièces d'ivoire auraient recueilli le bénéfice: elles ne sont que le reflet sporadique et fugitif de modèles plus parfaits.

Ce n'est pourtant pas à dire que les formes qui trouvèrent leur expression dans l'art égyptien au moment de sa formation n'ont jamais eu pour origine une inspiration populaire, ou qu'elles n'ont jamais été traduites plastiquement dans des tentatives d'une naïveté spontanée. Tel fut au contraire le cas des plus anciennes figurines d'argile et l'on pourrait aussi en citer des exemples datant de l'âge historique. Mais ces essais sans technique définie ne représentaient, par rapport à l'art, que des suggestions. On ne saurait parler d'art véritable à leur sujet.

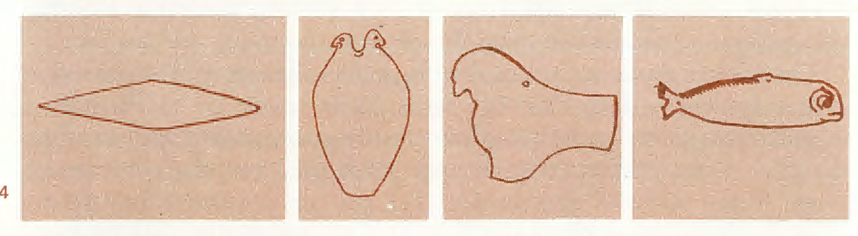
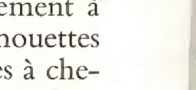
Dans ces conditions, il n'y a pas lieu de s'étonner qu'il faille chercher dans les objets de luxe les premières manifestations du véritable art égyptien, celles qui expliquent et commandent toutes les autres. A l'époque énéolithique, les matières de luxe n'étaient encore que l'ivoire et les roches dures. En fait, ces dernières étaient réservées, en raison d'une technique encore rudimentaire, à la fabrication de vases précieux qui, dès leur diffusion, influencèrent celle de la céramique, apparue pourtant en premier, absolument comme les vases en pierre et en céramique furent à leur tour influencés par les pièces en métal lorsque celles-ci, parvenues à la perfection, représentèrent le luxe par excellence.



3

En dehors des vases, c'est bien l'ivoire qui doit être considéré comme la matière artistique privilégiée de la première époque, comme le « milieu » de création de l'art égyptien. Sa précellence se maintint à la période suivante, celle du prédynastique ancien, sa technique de la ronde-bosse commençant d'ailleurs à être appliquée à l'os. A côté du type de la femme nue, les bras collés le long du corps ou croisés sous les mamelles pendantes, apparurent ceux de l'homme nu à gaine protégeant le membre viril, du nain difforme, de l'homme barbu enveloppé dans un manteau (pl. 2). Cette dernière figure, qui était peut-être celle d'un dieu, d'un génie ou d'un chef, servait souvent à décorer de grandes amulettes en forme de cornes. Autant qu'une comparaison entre de trop rares spécimens, échappés par hasard à la destruction, peut avoir de la valeur, il semble qu'il y ait eu progrès dans le rendu du visage – en particulier pour les yeux qui commencèrent à être traités en amande, – mais que le modelé du corps est plus sec et plus conventionnel que dans la figurine d'ivoire de Badari.

Dans l'ivoire on taille aussi de grands peignes d'ornement à longues dents, dont le sommet était orné par des silhouettes découpées d'antilopes ou d'oiseaux, ainsi que des épingles à cheveux, dont la tête était surmontée par des découpures de même style. La mode de ces peignes, caractéristique du prédynastique ancien, semble avoir cessé vers la date de succession 44.

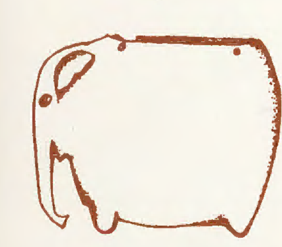
4

Les silhouettes d'animaux connaissent également partout une grande vogue. Découpées dans des plaques de schiste vert *(fig. 4)*, elles servaient de palettes pour broyer la malachite à farder les yeux et se substituèrent aux plaquettes rectangulaires qui avaient servi au même usage à l'époque de Badari. Le répertoire en est varié: cerfs, hippopotames, oiseaux, tortues, poissons. Elles sont souvent percées d'un trou pour pouvoir être suspendues. L'âge d'or de ces créations, pleines de verve et de sens décoratif, finit avec le prédynastique ancien. Passé cette date, les formes furent reproduites en s'altérant de plus en plus au point de devenir méconnaissables.

Tel fut d'ailleurs, soit dit en passant, l'engouement des artistes du prédynastique ancien pour les formes animales que celles-ci envahirent jusqu'à la céramique et y inspirèrent une série de vases thériomorphes *(fig. 5)*. Comme dans les palettes, les traits de chaque espèce sont saisis sur le vif et adaptés avec bonheur. Même la figure humaine a sollicité alors l'art du potier. La panse d'une cruche en céramique noire polie, découverte à Abadiyeh, utilise avec un art raffiné les formes opulentes d'une femme stéatopyge aux seins pendants.



5



Les figurines de limon, déposées dans les tombes au titre de concubines ou de domesticité, sont abondantes à la même époque, mais toujours plus ou moins grossières. Souvent la tête n'est qu'une masse informe et les membres, si même on a pris la peine de les modeler, des appendices rudimentaires. Les jambes ne sont pas séparées. Les femmes, aux hanches épaisses et aux lourdes mamelles, sont quelquefois stéatopyges. Là il n'est pas question d'art, mais le répertoire des attitudes de ces « bonshommes » mous et informes esquisse, tel un programme, les types que l'art funéraire des Égyptiens aura à créer par la suite: files de porteuses d'offrandes, danseuses, brasseuses de bière, équipages de bateaux, etc. On trouve dans les mêmes séries des modelages d'animaux dont les pattes jumelles ne sont pas séparées et dont le corps repose ainsi sur deux colonnes de glaise.

Vers la date de succession 40, les changements qui s'annonçaient dans tous les domaines affectèrent celui de la sculpture de l'ivoire. Les peignes ornementaux à longues dents, surmontés de silhouettes découpées, se raréfièrent, puis disparurent. Ils furent remplacés par des peignes de toilette aux dents courtes, dont certains ont reçu un manche cylindrique pour pouvoir être fixés dans la chevelure. Un nouveau genre de petites cuillers, à cupules rondes ou ovales emmanchées à un simple bâtonnet, fait alors son apparition.

LA MAGIE DU DESSIN ET SA VALEUR EXCLUSIVE POUR UN TEMPS

En résumé, la décoration si riche du prédynastique ancien tend à disparaître au prédynastique moyen. Il est curieux de constater que ce refroidissement du goût pour l'ornementation coïncide avec une absence presque totale de la sculpture en ronde-bosse et des modelages en argile. Seul a survécu le type de l'homme barbu enveloppé dans son manteau, mais traité désormais de façon sommaire et géométrisée. Tout se passe comme si les premières manifestations de l'art plastique avaient été désormais rendues inutiles, et comme absorbées, par les peintures des vases décorés, qui apparaissent à cette époque et qui, déposés à côté des cadavres, suffisaient à leur assurer, – par la magie du dessin, – les serviteurs, les femmes, le gibier et les bateaux, jusque-là exécutés à plus de frais en ronde-bosse pour leur service.

Les palettes en schiste du prédynastique moyen reflètent la même tendance à l'abandon du décor sculpté. Les silhouettes animales se dégradent rapidement. Elles ne subsistent plus que sous des contours bâtards et sans signification. Du type de l'oiseau devenu méconnaissable il naît une forme nouvelle qui se généralise: la palette ovale ou en lame de hache décorée seulement, à sa partie supérieure, par deux têtes d'oiseaux découpées, émergeant de profil. Les amulettes, presque inconnues aux époques antérieures, commencent à se diffuser. Mais, taillées dans le schiste, l'ivoire ou l'os, elles participent au caractère rudimentaire de la sculpture de cette période. Les vases thériomorphes sont encore en usage. Seulement ils sont modelés sans goût et à peine identifiables.

RENAISSANCE ARTISTIQUE

Un réveil artistique est sensible avec l'avènement du prédynastique récent, autour de la date de succession 60. Dans presque tous les domaines la tradition d'art du prédynastique ancien est renouée et, grâce à l'emploi de moyens techniques plus perfectionnés, poussée jusqu'au point où elle fera la soudure avec l'art pharaonique. La sculpture de l'ivoire reste à l'avant-garde du mouvement. C'est dans ses ateliers que les nouvelles

formes de la ronde-bosse s'élaborent et c'est d'eux qu'ils sortent pour servir d'inspiration à d'autres réalisations.

Le type de la femme nue, debout, les bras collés au corps, est repris. Toutefois, à côté de la variante stéatopyge, toujours en usage comme le prouve son exécution en d'autres matières, un type nouveau, gracile et aux seins naissants, entre en faveur. Le type de la mère portant l'enfant sur le bras ou sur la hanche est créé. Le type du personnage drapé dans un manteau est ressuscité, mais il sert désormais aux représentations de femmes. Les représentations d'animaux, en particulier celles de lions accroupis, qui sont des pions de jeu *(fig. 6)*, deviennent fréquentes. On décore en pleine ronde-bosse les manches de grandes cuillers de luxe. La technique s'est assouplie. Les pièces qui sortent de ces ateliers, si elles ne sont pas encore de style égyptien complètement mûri, n'ont en tout cas plus rien ni d'enfantin ni de barbare.


6

Cette technique élaborée pour l'ivoire est appliquée, avec encore parfois quelque gaucherie, lorsque la matière est plus rebelle, à la pierre: calcaires naturellement colorés ou émaillés de bleu ou de vert, lapis-lazuli, schiste, stéatite, basalte et même granit noir ou rose. Dans ce domaine, les artistes commencent à être sollicités par l'idée de la grande sculpture, à laquelle ils s'essaient du reste rarement et non sans une certaine timidité. L'homme barbu, en schiste, d'Oxford, nu sans étui phallique, si raide avec sa barbe plate et ses bras collés le long du corps, atteignait le demi-mètre avant d'avoir les jambes brisées. Le lion accroupi (pl. 4), en granit noir, de Berlin, sauvage dans sa rudesse primitive, dépasse en longueur les 30 centimètres. Il est remarquable par une stylisation vivante qui est tout le contraire de l'abstraction. Cette forme ramassée accroupie sur les hautes pattes de derrière et sur laquelle s'applique la queue, vient comme un bloc frémissant renforcer les trois relais constitués sur la tête rugissante par l'arrière du museau, l'arcade sourcilière et le repli de la crinière.

Mais il faut accorder une mention particulière aux trois statues colossales, encore très rudimentaires, de Min (pl. 2), en calcaire, découvertes à Coptos, qui remontent, pense-t-on, à la période nagadienne. Celle conservée à l'Ashmolean Museum d'Oxford,

(3) Couteau du Djebel el-Arak



(4) Lion prédynastique

Vases en pierres dures

à laquelle il manque la tête et la partie inférieure des jambes, mesure encore près de 2 mètres de hauteur. Ce sont là les plus anciens essais que l'on connaisse de véritable statuaire.

APPARITION DU BAS-RELIEF

En même temps un autre art apparaît et se développe sur les surfaces de l'ivoire, qui, transporté sur la pierre, devait connaître une fortune étonnante dans l'ancienne Égypte: l'art du bas-relief. Qu'il s'apparente pour ses conceptions aux peintures décoratives des vases du prédynastique moyen, son dessin, qui en a adopté, sans les réviser, toutes les conventions, en fournit la preuve; qu'il ait été inventé dans les ateliers travaillant l'ivoire, cela ressort du fait que seuls des artistes en ronde-bosse ont pu avoir l'idée de cette transcription bâtarde de dessins qu'un simple trait gravé aurait mieux interprétés, et qu'en fait c'est sur les œuvres d'ivoire que, à antiquité égale, le nouvel art s'exprime avec le plus d'aisance et de perfection. Il a dû, semble-t-il, être imaginé pour orner soit les peignes, soit les manches en ivoire des magnifiques lames de silex blond et s'essayer d'abord dans les files d'animaux, dont les vases peints fournissaient le prototype et qui furent employées pour la décoration de très anciens objets de cette sorte.

Le chef-d'œuvre de ce genre est le manche du couteau de Djebel el-Arak (pl. 3), au Musée du Louvre, qui remonte aux environs de la date de succession 60. C'est une dent d'hippopotame dont les 7 cm de hauteur parviennent à grouper sur chaque face une scène narrative différente. Scène de chasse d'un côté, scène de guerre de l'autre, qui mettent brutalement en contact avec les préoccupations majeures de l'époque. Les épisodes, en se plaçant les uns au-dessus des autres, font fi néanmoins des séparations qui seront de règle à la période historique. Cet aspect composé classe d'ailleurs le morceau assez en avant des quelques ivoires analogues des Musées du Caire et de Brooklyn et des collections Carnarvon et Pitt-Rivers, décorés seulement de défilés d'animaux du désert. Une bossette ovale au verso était percée d'un trou destiné à laisser passer une lanière de suspension. Le verso présente un personnage barbu, d'allure asiatique par sa coiffe et son vêtement, qui lutte avec deux lions levés, tandis que deux chiens se placent en-dessous à distance respectueuse, et que son compagnon, se retranchant sur l'épaisseur du manche, a pris au lasso la patte d'un ibex et tient en laisse un « lynx-de-chasse », celui-ci surveillant les bovidés dont l'un est attaqué par un lion. Sur le recto se déroule un combat entre deux partis, l'un d'hommes à la tête rasée qui sont manifestement les vainqueurs, l'autre de guerriers chevelus qui ont nettement le dessous. Les flottes qui ont amené les deux troupes se distinguent par la forme des bateaux et sont séparées par les corps de ceux qui ont succombé à la lutte et ont dû être

précipités dans l'eau. Le mouvement, la variété dans les positions ou le nombre des combattants à l'intérieur de chaque groupe, tout autant que les péripéties d'une partie de chasse où l'homme dispute aux lions leurs proies, attestent, par un rendu précis sur une surface aussi exiguë, une maîtrise de la technique en contraste singulier avec la gaucherie des bas-reliefs sur schiste qui apparaissent à la même époque.

Le schiste vert, en effet, à la fois tendre et compact, était, parmi les pierres, celle dont les possibilités de travail se rapprochaient le plus de celles de l'ivoire. Depuis longtemps, on l'a vu, on le débitait en feuillets, à usage de palettes, suivant des silhouettes animales qui, à partir du prédynastique moyen, avaient perdu de plus en plus toute forme reconnaissable. Sur quelques palettes de ce genre, des esquisses gravées au trait prouvent qu'avec le renouveau de l'art l'idée sollicitait les artistes d'utiliser cette sorte de page vierge pour la couvrir de leurs créations. Ce fut ainsi qu'ils inventèrent la palette ornementée, de grandes dimensions, dont un godet central rappelait l'origine et indiquait la destination au moins primitive. En fait, ces monuments étaient des bas-reliefs votifs consacrant le souvenir de chasses ou de guerres, déposés à ce titre dans les temples archaïques, dans les ruines desquels la plupart d'entre eux ont été retrouvés. Ils s'échelonnent à travers le prédynastique récent jusqu'au début de l'époque historique. On peut suivre grâce à eux les progrès du bas-relief méplat, depuis ses origines jusqu'au moment où, avec l'apparition de l'architecture de pierre, il fut transporté sur les parois des édifices et vit s'ouvrir devant lui de nouvelles possibilités.

Les céramiques à décoration peinte disparurent vers la date de succession 62. La tombe préhistorique d'Hiérakonpolis, qui remonte à la date de succession 63, montre que les peintures qui recouvraient auparavant ces vases étaient alors exécutées, sans que le style s'en soit beaucoup amélioré, sur les parois des caveaux funéraires, construits en briques crues, recouvertes à l'intérieur d'un crépi de limon badigeonné d'ocre jaune. Quelques progrès techniques avaient pourtant été réalisés: au lieu d'être monochromes, comme sur les vases, les représentations de la tombe d'Hiérakonpolis *(fig. 7)*, utilisent trois couleurs, l'ocre rouge, le noir et le blanc. En même temps, le répertoire s'est enrichi et les thèmes monnayés: autour des bateaux arborant des enseignes, des épisodes de chasse ou de combats sont détaillés et quelques danseuses s'y trouvent mêlées. Mais le désordre et le manque d'unité dans la composition restent exactement les mêmes que sur les vases décorés du prédynastique moyen.

Les vases thériomorphes reparaissent sous des formes rajeunies et bien observées. Ce sont alors, pour la plupart, des pièces de

luxe, taillées dans le calcaire, le schiste et les brèches diversement colorées. Les figurines de glaise, elles aussi, sont renouvelées: plus rares qu'à l'époque du prédynastique ancien, elles sont aussi plus soignées et reproduisent certainement des prototypes en matières plus précieuses, notamment des singes ou des guenons avec leur petit.

Il n'est pas jusqu'à l'industrie du silex, pourtant à son déclin, qui n'ait payé son tribut au renouveau de l'art et subi l'engouement pour les formes animales, – bubales, oiseaux, crocodiles –, dont les contours sont retouchés avec un soin extrême. L'usage de telles pièces est inconnu.

Il est certain que pendant la durée de l'époque énéolithique le progrès dans l'utilisation des métaux dut se faire sentir dans l'art et que l'orfèvrerie fut aussi florissante que les arts de l'ivoire et de la pierre. Les quelques spécimens thinites qu'il en reste suffisent, par leur technique parfaite, à le prouver. Mais le pillage des tombes, qui a sévi dès l'antiquité, a surtout fait disparaître ces objets précieux. Il ne reste, comme témoins de cette branche importante de l'art, que deux manches de couteaux de silex, au Musée du Caire, consistant, l'un en une mince plaque, l'autre en une feuille d'or, sur lesquelles sont gravées, dans un cas une scène de chasse, qui rappelle le couteau de Djebel el-Arak, dans l'autre un sanctuaire et des personnages dans le style des vases décorés du prédynastique moyen.



7

LES DEUX PREMIÈRES DYNASTIES PHARAONIQUES

L'unification des royaumes du Sud et du Nord, accomplie autour de l'an 3000 avant notre ère, par le légendaire Ménès, n'amena d'abord aucun changement profond dans les conditions ni le développement de l'art hérité de la période énéolithique. Tout au plus l'augmentation de puissance et le luxe grandissant des monarques, ainsi que des fonctionnaires de leur cour, servit-il de stimulant à l'activité artistique dans le pays.

Le fait capital est moins cependant l'unification matérielle du pays que la mise en honneur de celui sous lequel elle s'accomplit, le dieu Horus, dieu dynastique, dont se réclameront presque toutes les dynasties et même les gouvernants d'origine étrangère, Ptolémées ou Romains. La stèle du roi Ouadji, par sa disposition qui confère au faucon Horus le rôle principal, en est le témoin solennel, en même temps que tout proche des origines. La personnalité du roi s'efface au profit de celle du dieu au point même qu'il est considéré comme dieu-sur-terre.

Cela ne va pas sans quelques remous, et le dieu Seth sera parfois prépondérant. Mais le caractère divin du roi n'est pas contesté, et la période ne vise qu'à mettre le pays tout entier sous ses pieds.

Comme l'indique la Pierre de Palerme – les plus anciennes annales de l'Égypte – il préside à la construction et à l'inauguration de temples. Les tombeaux sont surtout des tombeaux de rois des deux premières dynasties qui la représentent fut This, d'art mettent en valeur ce rôle d'unificateur, dans lequel il apparaît dans sa prérogative essentielle de dieu.

La période thinite est ainsi nommée parce que la capitale des rois, et les objets d'art mettent en valeur ce rôle d'unificateur, dans lequel le Pharaon apparaît dans sa prérogative essentielle de dieu. peu plus que deux siècles, d'environ 3000 à environ 2778 avant notre ère.

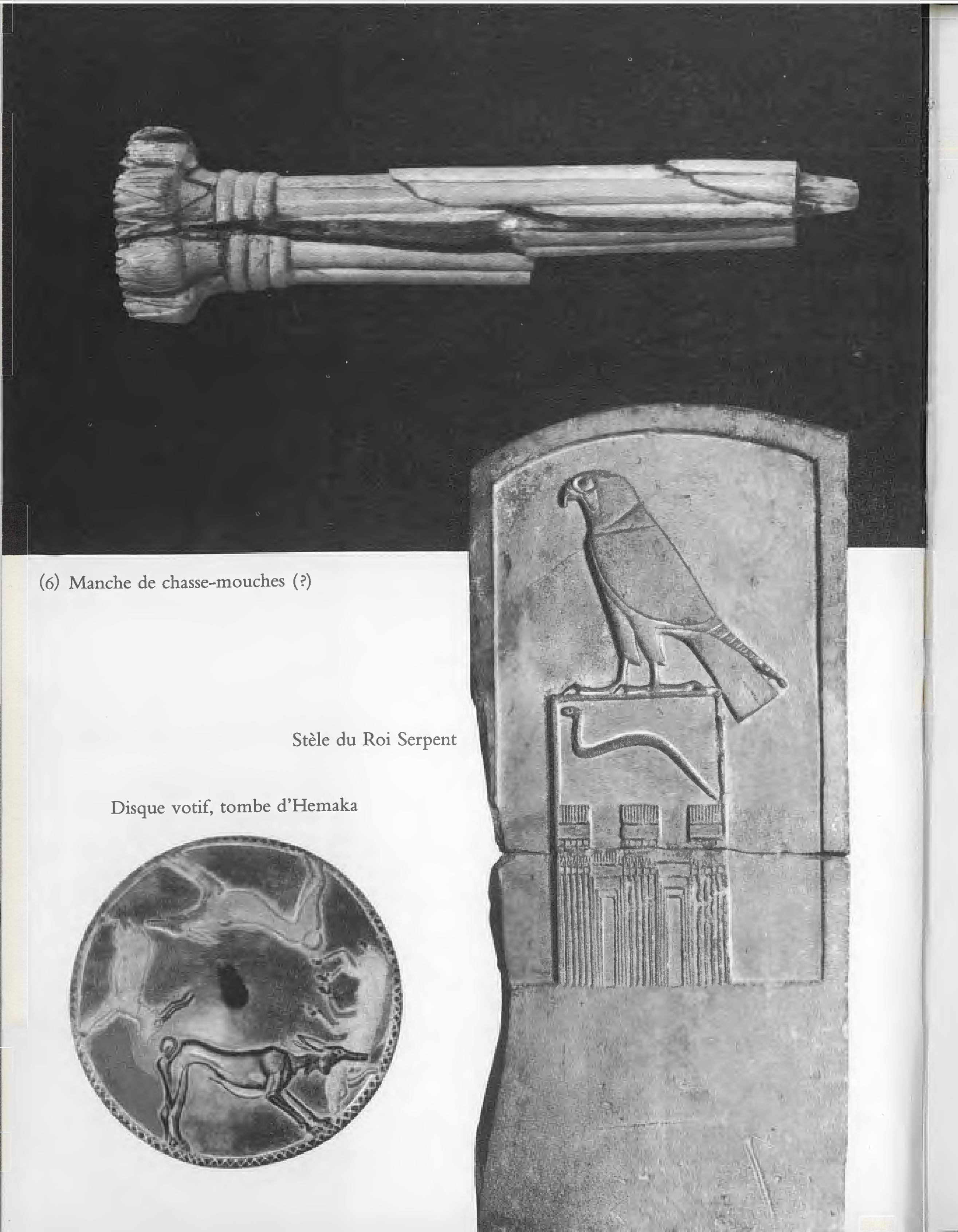
Elle fut celle de l'aménagement de la nouvelle puissance pharaonique et vit l'épanouissement, comme sous la poussée d'une sève nouvelle, de toutes les formes d'art qui s'étaient fait jour, comme on l'a vu, pendant la période prédynastique.



(5) Roi âgé



Le roi Khasekhem


(6) Manche de chasse-mouches (?)

Stèle du Roi Serpent

Disque votif, tombe d'Hemaka

LES VESTIGES LES PLUS ANCIENS DE L'ARCHITECTURE

L'architecture, dont il ne subsiste rien qui remonte aux époques précédentes, a laissé quelques vestiges. C'était une architecture qui mettait en œuvre uniquement des briques crues, matériau périssable entre tous. Ce qu'il en reste le doit au climat exceptionnellement sec des parties désertiques de l'Égypte, qui n'étaient pas atteintes par le débordement annuel du Nil.

L'architecture civile de cette époque est représentée par la forteresse de Chounet el-Zébib, dans le désert d'Abydos, construite en arrière de la nécropole pour la mettre à l'abri des déprédations des pillards du désert.

Il est hors de doute que la période thinite fut marquée par une grande activité dans la restauration des anciens temples et dans l'édification de nouveaux. La Pierre de Palerme, qui a conservé plusieurs fragments des annales des rois thinites, en fait plusieurs fois mention. Il était d'ailleurs conforme à la politique de la monarchie nouvelle, qui avait organisé une religion unifiée en hiérarchisant les divinités locales sous la suprématie du dieu dynastique Horus le faucon, de faire acte de piété filiale envers toutes et chacune de ces divinités, dont la succession légitimait le pouvoir pharaonique dans tous les cantons. Un montant de porte en granit gris au nom de Khasekhemoui, dernier roi de la IIe dynastie, découvert dans le temple d'Hiérakonpolis, montre le monarque, assisté par la déesse Séchat, enfonçant un pieu pour délimiter l'aire de fondation d'un temple. Il s'agit là d'un rite qui est représenté en détail sur les parois des temples plus récents et qui s'est conservé jusqu'à la fin de la civilisation pharaonique.

Ce montant de porte d'un temple extrêmement archaïque, dont tout le reste a disparu, est fort instructif. Il prouve que, dès avant l'adoption de la pierre pour la construction des édifices, les parties exposées particulièrement aux dégradations, comme les passages des portes, étaient renforcées par des éléments choisis dans les roches les plus dures. Il s'agit déjà d'un procédé qu'on retrouvera par la suite dans les temples en grès nubien sous le Nouvel Empire. En même temps, le mode de sculpture employé pour ce montant – le relief pur et simple – n'a pas continué à être en usage pour la sculpture sur pierres dures. Il y a été remplacé, dès le début de l'Ancien Empire, par la sculpture en creux ou en relief dans le creux. Cette technique tôt abandonnée revêt donc un caractère de tâtonnement. Il faut en induire que l'introduction de montants de portes en granit dans la construction des temples en briques crues de l'époque thinite ne remonte qu'à la fin de cette époque, à la veille même de la généralisation de l'emploi de la pierre pour les bâtiments, qui se produisit au début de l'Ancien Empire.

LES PREMIÈRES NÉCROPOLES

Des tombeaux d'époque thinite ont été retrouvés en nombre assez important dans des nécropoles plus ou moins récemment explorées. Deux séries de tombes royales ont été exhumées: l'une à Abydos à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, l'autre à Sakkarah dans les années récentes. Une controverse demeure en cours sur le caractère à attribuer à ces tombeaux. Puisqu'il s'agirait des mêmes rois, une des deux séries doit être celle de leurs sépultures réelles et l'autre celle de leurs cénotaphes, mais l'accord ne s'est pas encore fait parmi les égyptologues sur ce point. L'une des tombes de Sakkarah, qui contenait de nombreux documents au nom du Roi Serpent, était entourée d'une banquette en briques crues, surmontée de têtes de bœufs modelées en argile et portant de grandes cornes naturelles. Effet puissant, émanant de ce troupeau enseveli de bêtes à cornes, mais d'un symbolisme encore obscur *(fig. 8)*. Une autre nécropole fort importante, puisqu'au bout de cinq campagnes de fouilles, en 1947, elle totalisait déjà 4.419 tombes, dont 712 intactes, et que ce nombre n'a cessé d'augmenter au cours des campagnes suivantes, qui ont continué jusqu'en 1953, est celle de Hélouan, sur la rive droite du Nil en face de Memphis. C'était la nécropole de la ville sainte d'Héliopolis pendant la période thinite.

Le peu qui subsiste des superstructures des tombes de cette époque suffit pour établir qu'elles consistaient en masses pleines rectangulaires, à l'aspect de banc, d'où leur nom de *mastabas*, en briques crues. La façade principale, pour le moins, était souvent décorée par des agencements en « redans », dont le type s'est perpétué à la fois sur les sarcophages les plus luxueux de l'Ancien Empire et sur la face extérieure des enceintes funéraires.

Dans les infrastructures, qui comportaient un caveau et des magasins à provisions, la pierre fait son apparition dès la Ire dynastie comme matériau auxiliaire. Ce sont d'abord des pavements en granit, comme celui du tombeau abydénien d'Oudimou, le cinquième roi de la Ire dynastie. A Hélouan, dès la même époque, c'est le calcaire qui est utilisé de la même façon. Mais son emploi ne se limite pas à cela. Certains caveaux ont leurs parois entièrement tapissées par de grandes dalles rectangulaires mises verticalement les unes à côté des autres et maintenues en bas par des dalles semblables posées horizontalement, qui jouent le rôle de plinthes. C'est là une transposition de la technique du bois, plus anciennement en usage pour le revêtement intérieur des chambres sépulcrales. Dès le milieu de la Ire dynastie, l'art d'utiliser la pierre commença à évoluer selon ses propres lois. Dans un petit caveau de cette époque, les plaques de revêtement des parois sont superposées en assises régulières à la façon d'un mur construit. C'est donc dans les profondeurs de la terre, en vue du parement de luxe des chambres sépulcrales, que l'art de tailler la pierre et d'en



8

ajuster les blocs est apparu et s'est développé. Il s'est ainsi trouvé à pied d'œuvre pour répondre à l'appel des constructeurs du roi Djéser, lorsque ceux-ci eurent l'idée de l'utiliser dans l'édification des superstructures.

Les tombes de la IIe dynastie à Hélouan ont jeté un jour nouveau sur les origines et la signification d'un motif sculptural qui se retrouvera à l'envi dans les tombeaux des époques suivantes, encastré dans le haut des stèles fausses-portes ou sculpté sur les parois des chapelles de mastabas: celui du défunt assis devant un guéridon chargé de mets, avec, dans le champ, l'indication de milliers pour chiffrer les principales catégories d'aliments *(fig. 9)*. Dans celles de ces tombes qui sont souterraines, c'est-à-dire creusées en hypogées, ces représentations, sculptées en bas-relief sur des plaques rectangulaires, ont été retrouvées obturant l'orifice inférieur d'une étroite cheminée qui rejoignait la superstructure à travers le sol. La face décorée était tournée vers le mort, déposé au-dessous sur une banquette ménagée dans le roc vif. Un tel dispositif ne s'explique que si ce tableau était considéré comme un « multiplicateur » magique, recueillant l'énergie de tout ce qui, dans le monde des vivants, était consacré au bénéfice du mort devant la fausse-porte, – offrandes matérielles ou récitations magiques –, et la transformant dans le plus grand nombre possible de provisions de toutes sortes nécessaires à la vie heureuse à l'intérieur du caveau funéraire. Lorsque, dans la régularisation des pratiques funéraires au début de l'Ancien Empire, ce tableau fut incorporé à la stèle fausse-porte et encastré dans son imposte face aux vivants, il ne cessa pas pour autant de jouer son rôle primitif, non plus que lorsqu'il fut transféré sur les parois des chapelles de mastabas. Cela démontre le caractère magique, éminemment pratique, qu'il faut attribuer aux représentations, sculptées ou peintes, des tombeaux, comme Maspero l'avait depuis longtemps reconnu.



9

Beaucoup d'objets d'art de cette période ont été retrouvés, en particulier à Abydos, à Sakkarah, dans la tombe dite d'Hor-Aha (début de la Ire dynastie) et dans celle de Hémaka (milieu de la Ire dynastie), ainsi que dans la nécropole de Hélouan. Leurs caractéristiques sont le développement de celles de la période précédente, avec une tendance marquée à l'affinement.

LA SCULPTURE DANS LES PIERRES TENDRES

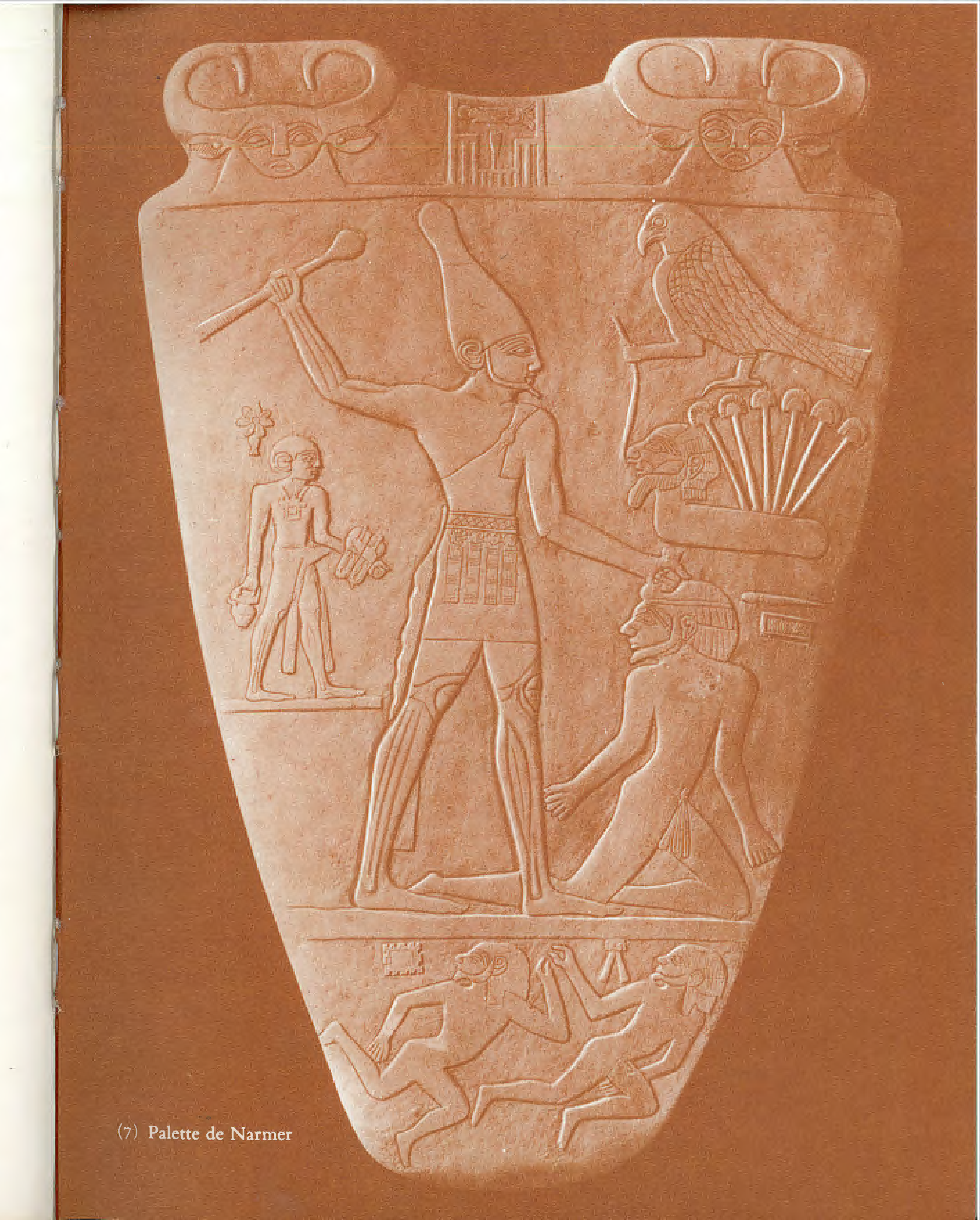
La matière depuis longtemps privilégiée dans la sculpture, celle qui permit aux artistes d'affirmer les progrès de leur esthétique et de leur technique, continue à être l'ivoire, et subsidiairement le schiste. La ronde-bosse en ivoire a produit des chefs-d'œuvre, par exemple la statuette du roi vieilli d'Abydos (pl. 5), – au vêtement chargé encore de lourdes broderies qui ne devaient plus être représentées plus tard par l'art égyptien parvenu à maturité –, si pleine de réalisme et de sentiment; l'enfant

accroupi, hiéroglyphe de la jeunesse, déposé dans une tombe de Hélouan pour procurer magiquement au défunt ce bienfait; le vase à onguent, provenant des mêmes fouilles, dont l'anse est un bossu assis. Les pions de jeu en forme d'animaux, de lion en particulier, produisent la même impression de maîtrise acquise *(fig. 6)*. Que tel fût le milieu d'élaboration de nombreuses formes parfaites qui n'eurent plus tard qu'à être transposées agrandies dans la sculpture de pierre, la preuve en est donnée par un manche en ivoire (pl. 6), découvert aussi à Hélouan, qui avait dû faire partie d'un chasse-mouches. C'est un délicat bouquet de lotus blancs, serrés en botte par un triple lien au-dessous des fleurs. Le même motif se retrouvera sous la Vᵉ dynastie, transformé en chapiteau, dans la chapelle du mastaba de Ptahchepsès à Abousir.

Le bas-relief, né à la période précédente pour décorer les manches en ivoire des couteaux de silex et les palettes en schiste, évacue la lourdeur qui lui donnait, à nos yeux, à tort du reste, un air de famille avec les arts asiatiques. Ce que l'on peut appeler « les mémoriaux de la réunion des deux Égyptes » – en particulier la tête de massue en ivoire et la grande palette en schiste de Narmer (pl. 7 et 8), (Musée du Caire), déposées par ce roi, qui était probablement Ménès, dans le temple d'Horus à Hiérakonpolis, – sont ici suggestifs.

Sur cette palette la recherche de symbolisme est flagrante, mais elle se dédouble en laissant se dégager la forme humaine. Déjà les deux têtes de la déesse Hathor, dont le rôle sera si grand dans l'histoire religieuse de l'Égypte et qui surplombe les scènes représentées, portent un visage humain. Le dieu Horus, qui, sur un fourré de papyrus, tient en laisse une tête de guerrier du Delta, divinise en quelque sorte le geste du pharaon, au chef surmonté de la couronne blanche de Haute-Égypte, qui brandit sa massue au-dessus d'un ennemi agenouillé. De même sur l'autre face, le taureau qui achève de démanteler une forteresse confère une valeur divine au triomphe du roi qui porte la couronne rouge de Basse-Égypte. Le style n'est pas moins significatif: sans parler des conventions du dessin appliquées à la silhouette humaine et dont apparaît ici le premier exemple entièrement constitué pour longtemps, – le rendu exagéré des musculatures, aussi bien chez les animaux que chez les humains, s'est adouci; les yeux ne sont plus creusés pour recevoir des incrustations. Ce qu'il y avait encore d'archaïque dans l'expression de certains détails se transformera rapidement sous l'influence de l'esthétique nouvelle.

Au milieu de la Iʳᵉ dynastie, une pièce de jeu trouvée dans la tombe de Hémaka permet de faire le point à cet égard. C'est un petit disque en stéatite noire (pl. 6), d'environ 9 cm de diamètre, décoré en léger relief de deux chiens sloughis s'attaquant



(7) Palette de Narmer


(8) Palette de Narmer (verso)

à deux gazelles. Le grand chien noir qui, arc-bouté sur ses pattes de derrière, tend ses muscles maigres et puissants pour saisir à la gorge une gazelle renversée est sculpté à même la pièce; mais les autres motifs, le chien blanc et les gazelles, le sont dans de l'albâtre incrusté. On ne saurait rêver rien de mieux en fait d'harmonie et de clarté dans la composition, ni de délicatesse comme de réalisme dans l'exécution. Toutes les qualités des plus purs bas-reliefs de l'Ancien Empire sont déjà présentes dans cette pièce.

Des réalisations aussi parfaites requéraient du talent et de la pratique chez les dessinateurs. Mais il n'a rien été retrouvé de leurs études sauf, dans la même tombe de Hémaka, un éclat de calcaire, d'environ 9 cm sur 7, portant les esquisses, à l'encre noire, d'un taureau et d'un singe, qui témoignent d'une habileté remarquable.

LA SCULPTURE DANS LES PIERRES DURES

La sollicitation d'une plus grande sculpture, qui aurait fait bénéficier le traitement de la pierre des progrès acquis pour l'ivoire, le schiste et sans doute aussi le bois, est sensible à travers la période thinite et continue un rêve caressé depuis la période énéolithique. On ne saurait en produire de meilleurs exemples que la grande stèle en calcaire fin (pl. 6), haute de 1,45 m, du roi Ouadji, quatrième monarque de la Ire dynastie, connue au Musée du Louvre sous le nom de Stèle du Roi Serpent, et, pour la fin de cette période, les statues de Khasekhem (pl. 5), avant-dernier roi de la IIe dynastie.

LA STÈLE DU ROI SERPENT

Sur cette stèle trouvée dans le cénotaphe d'Ouadji à Abydos, le sens de la composition chez l'artiste est manifeste par le cadre même qu'il a ménagé en un rebord régulier et par l'exhaussement de l'ensemble en quelque sorte sculpté en creux, mais au-dessus d'une large surface qui le fait ressortir. Le nom du Roi Serpent – simple hiéroglyphe, mais déjà œuvre d'art – qui, selon une croyance commune aux civilisations antiques, remplace le personnage lui-même, est superposé avec la cour qui le contient au portail qui l'aurait autrement caché. Disposition d'origine religieuse qui veut rendre physiquement la présence du sujet pour qu'il n'y ait point d'écran entre son double et lui. Mais le roi n'est pas le personnage principal, car l'édifice avec son domaine est déporté vers la gauche. Le centre est occupé, à la partie supérieure, par la magnifique effigie en relief du faucon Horus aux contours tracés d'un ciseau très sûr. La sobriété extrême de l'ensemble, les conventions du dessin égyptien avec l'œil stylisé et dominateur et le corps de profil sur des ergots étalés posent un être d'une puissance souveraine et présente: le dieu dynastique, protecteur de ses descendants. On se place avec ce relief à l'autre pôle par rapport à celui atteint par le disque aux chiens et aux gazelles. Les deux manières, l'une plus réaliste

et partant des volumes, l'autre opposant des surfaces à des niveaux différents, toutes deux procédant par masses, se retrouveront tout au long de l'histoire de l'art en Égypte et constituent la double expression du regard posé par l'Égyptien sur les choses.

Parmi les statues de Khasekhem, l'une, celle qui est conservée au Musée du Caire, est en schiste vert; l'autre, celle de l'Ashmolean Museum d'Oxford, en calcaire; toutes deux mesurent 85 cm de hauteur. Elles ont donc des dimensions qui dépassent les possibilités de l'ivoire, mais elles ont hérité de la technique éprouvée des ateliers qui travaillaient cette matière. A la fin de la période thinite, elles s'apparentent aux œuvres de l'Ancien Empire. Elles préparent la sculpture en pierre du temps de Djéser sans encore se lancer dans les grandes dimensions. La position assise dénote déjà plus de liberté dans la facture, mais c'est à peine si l'on ose dégager légèrement des épaules la tête qui fait un avec la couronne blanche. L'hiératisme intérieur autant qu'extérieur y gagne en revanche, et la sobriété le fait ressortir. Qualités qui n'auront plus qu'à se développer.

Ainsi, sous l'influence du rassemblement de toutes les énergies, spirituelles et artistiques, qui fut le résultat de la fondation d'une monarchie unifiée, l'art égyptien se trouvait avoir accompli, à la fin de la IIe dynastie, son cycle de formation. Art raffiné d'une cour élégante, il portait en lui de quoi pouvoir répondre à l'appel d'une plus large vocation.

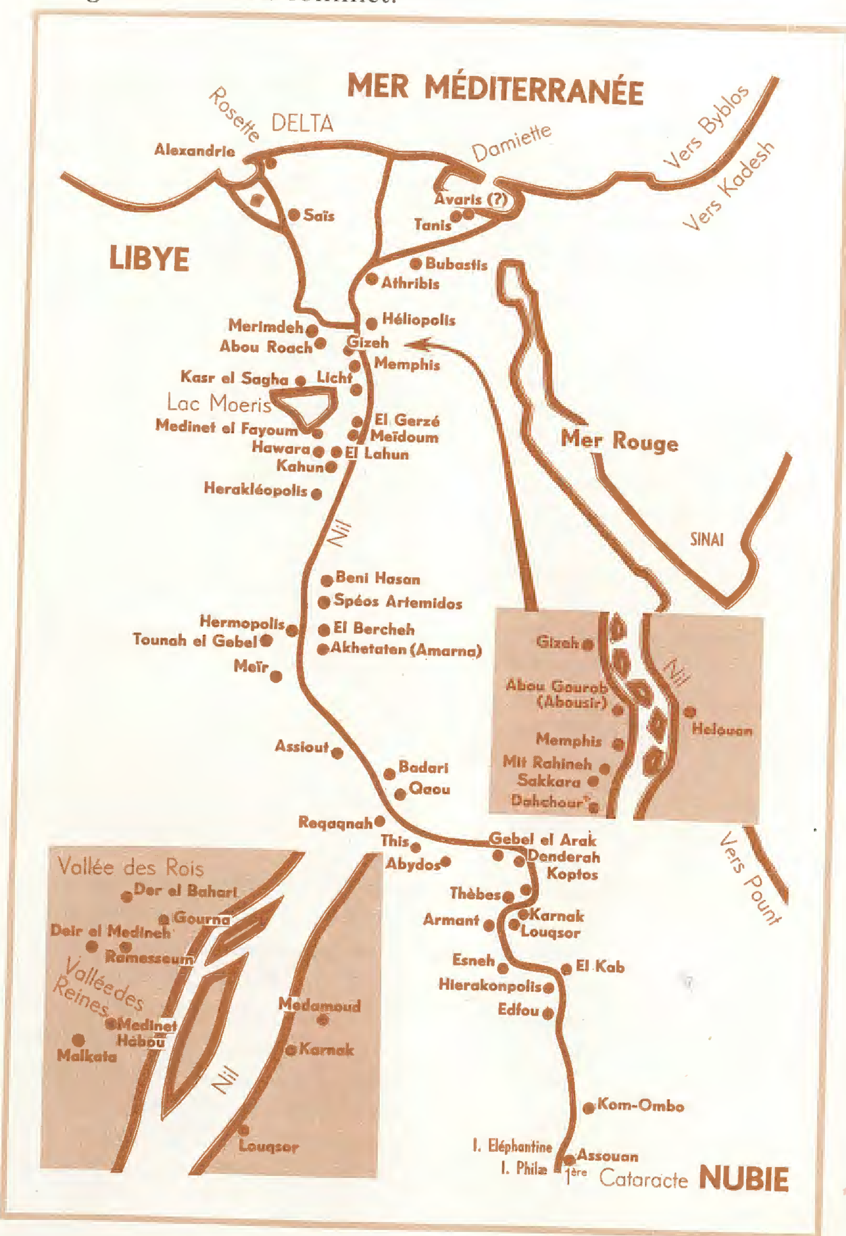
L'ancien empire : l'épopée de la pierre

Dans l'histoire de l'art pharaonique, l'Ancien Empire apparaît comme un sommet, avec pentes montante et descendante, mais le plus haut peut-être de son évolution. Sa stature est en fait celle du pharaon. Celui-ci est la réplique sur terre du dieu Horus, dieu local qui a assuré sa suprématie. Son pouvoir est incontesté et il fait élever des monuments dignes de sa grandeur souveraine. Il hérite là sans doute de toute une tradition qui contribue à lui donner une très haute idée de lui-même. Mais sans doute aussi les premiers pharaons de l'Ancien Empire, ceux des IIIe et IVe dynasties, étaient-ils à la hauteur de cette idée. Les monuments qu'ils ont laissés en fournissent la preuve dans leur puissante sobriété.

La concentration du pouvoir, quand elle était encore possible, ne pouvait que favoriser une telle conception. Mais lorsque la nécessité de le déléguer se fit sentir à la fin de la IVe dynastie, des failles commencèrent à se déceler dans l'édifice, entraînant des revendications de privilèges et, par le fait même, les premières manifestations de révolution sociale. Il n'est pas interdit de penser que ces premières menaces aient amené à la Ve dynastie le clergé d'Héliopolis à étendre sur le plan cosmique le caractère divin de l'Horus royal en intégrant celui-ci dans le dieu – également à tête de faucon – Harakhti le Soleil, père des dieux, et en faisant du roi le « fils de Rê », au pouvoir divin qui s'exerce non seulement sur l'Égypte, mais sur tous les peuples de la terre.

Ces prétentions demeureront, mais elles ne font sur le moment que ralentir le déclin. Dès la fin de la IVe dynastie, les monuments perdent de leur grandeur, mais aussi de leur solidité, les arts figuratifs exagèrent le déploiement d'une force qui commence à être mise en question. Et c'est le début d'une décadence, qui, sans doute sera arrêtée et dont la pente sera même remontée très haut, mais sans pouvoir atteindre de nouveau pareille puissance. Elle se manifeste en fin d'Ancien Empire par la suite normale: conventionnel, puis, en réaction, réalisme assez vulgaire dans un métier et un matériau qu'on peut qualifier de pauvres.

Le sommet conquis atteste cependant l'influence du pharaon. L'évolution qui mène du mastaba à la pyramide est évidente, mais elle atteint l'équilibre le plus artistique à Gizeh. C'est encore un équilibre par le haut qu'atteignent la statuaire et le relief, où les lignes idéales transcendent le réalisme sans l'évacuer et le placent sur un autre plan, où la sobriété s'accompagne d'une élégance souveraine. Le conventionnel et le bas réalisme de la fin de la période sont un hommage d'autant plus significatif à la grandeur de ce sommet.



Carte d'Égypte



Pyramide de Khephren,



Monument à degrés,

L'Ancien Empire peut se caractériser comme l'épopée de la pierre. C'est en Égypte seulement que l'emploi de ce matériau, à une époque aussi reculée, apparaît à ce point extensif. Si, en Égypte même, des tentatives, d'ailleurs souvent couronnées de succès, et des progrès sur le passé se manifestent également en d'autres domaines, la pierre, – dans les tombes et notamment dans les pyramides en architecture, – dans les bas-reliefs et surtout la statuaire en sculpture, – va, timidement d'abord, tantôt gracile, tantôt massive et fruste, puis avec audace et amplitude, trouver son style propre et poser sa marque sur cette période et, par contrecoup, sur toutes celles qui la suivront.

L'HABITATION CIVILE EN RESTE À LA BRIQUE CRUE

Cette utilisation de la pierre correspond à une idée religieuse. Il est remarquable qu'elle n'est pas au début et ne sera plus tard que peu appliquée à l'architecture civile, sauf en dépendance des grandes pyramides, jamais en tout cas avec emploi du grand appareil. C'est la raison pour laquelle il n'est resté que de rares vestiges des maisons d'habitation. Les plus importants qui nous soient parvenus, d'abord d'une maison en briques crues, construite pour un chef de chantier du monument à degrés de Sakkarah, puis des demeures où vivaient à Gizeh les prêtres funéraires, seraient difficiles à interpréter sans les représentations picturales et les « maisons d'âmes » (*fig. 10*), en argile – ces dernières, sortes d'ex-voto placés dans les tombes depuis la VIe dynastie – qui fournissent l'aspect et le plan des édifices civils de l'époque. Ces figurations présentent, dans l'habitation proprement dite, une ou plusieurs salles, au plafond reposant sur des colonnes et recouvertes, à l'extérieur comme à l'intérieur, d'un crépi blanc ou rose, précédées souvent d'une cour et d'un portique à trois piliers. Les annexes et dépendances (basse-cour, silos) sont séparées du corps de bâtiment principal. Les basses-cours peuvent même s'ouvrir par des portiques et se composer de pièces au plafond soutenu par une ou plusieurs colonnes. L'intérêt en reste grand, car sans doute faut-il chercher dans ces édifices profanes le modèle des lieux de culte.


10

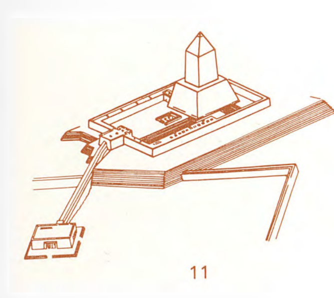
On est en tout cas réduit à des reconstitutions. C'est que la demeure était destinée à périr. L'Égyptien, tout à son désir d'assurer pour toujours son au-delà, réservait l'emploi massif de la pierre aux temples de culte divin et aux « maisons d'éternité ».

RARES TEMPLES DE CULTE

Malgré cela il n'est resté que bien peu de temples de culte divin de l'Ancien Empire. Les causes en sont multiples: déplacement, au début du Moyen Empire, de la capitale religieuse en Haute-Égypte; abandon insensible des temples plus anciens de la région du Nord et remploi de leurs ruines pour l'élévation de nouveaux édifices religieux; groupement des monuments de l'époque à l'intérieur ou aux abords immédiats du Delta, exposé depuis toujours au recouvrement par les alluvions et, depuis la conquête musulmane, à servir de carrière.

Pratiquement, le seul exemple classique qui nous en soit parvenu serait le petit temple de Kasr el-Sagha dans le Fayoum, dont le plan annonce certains temples funéraires du Nouvel Empire, par un ensemble de sept chapelles, – qui se groupaient par trois, côte à côte, de part et d'autre d'une plus large, – précédé, par-delà la cour, d'une façade décorée à son sommet d'une gorge incurvée.

Il faut, en effet, placer à part les temples solaires élevés au dieu Rê par les rois de la Ve dynastie, en reconnaissance au clergé d'Héliopolis qui les avait portés au trône. Les ruines ne permettent que des reconstitutions. Les seules lisibles sont celles de l'unique temple solaire jusqu'ici fouillé, celui d'Abou-Gourob *(fig. 11)*, entre Gizeh et Sakkarah, construit par le roi Néouserrê et qui reproduit certainement le plan du temple, dès longtemps disparu, d'Héliopolis.


11

Au fond d'une enceinte rectangulaire, à laquelle aboutissait une allée couverte et à l'intérieur décorée de reliefs, se dressait, au-delà d'une cour à ciel ouvert, un socle en forme de pyramide tronquée, revêtu à la base de blocs de granit et, sur les assises supérieures, de blocs de calcaire brillant au soleil, et qui mesurait en hauteur une vingtaine de mètres. Ce socle supportait en son centre un obélisque massif fait de gros blocs de calcaire superposés et soigneusement ajustés, haut de 36 m. Deux déambulatoires, respectivement au nord et au sud, couverts et intérieurement décorés de bas-reliefs évoquant les dieux des saisons et les travaux des champs en hommage au soleil, délimitaient la cour antérieure sans prolonger jusqu'au mur ouest. Le déambulatoire nord flanquait les magasins contigus au mur nord. Entre ce déambulatoire et l'autel central de la cour s'accomplissaient les sacrifices. Le déambulatoire sud tournait à angle droit vers le socle. De là le prêtre de service, par un passage couvert et ascendant, disposé sur un côté du socle, prenait pied au sommet,

près du départ de l'obélisque, d'où il pouvait contempler la plaine environnante.

S'il était entré directement dans la cour, il avait pu embrasser d'un seul coup d'œil l'ensemble chatoyant du socle et de l'obélisque, avant de se diriger vers la base de celui-ci, jusqu'à l'autel d'albâtre, constitué de quatre tables d'offrandes, où étaient célébrées les cérémonies de culte solaire à ciel ouvert.

D'autres cérémonies se déroulaient dans une petite chapelle décorée de scènes de fête-*Sed*, située entre la paroi du socle de l'obélisque et le mur sud de l'enceinte: deux vasques de chaque côté de l'entrée servaient à des ablutions, avant que l'on procédât aux rites principaux devant deux stèles de granit non décorées.

De la plaine, le prêtre avait accédé au temple par un passage couvert et sans doute décoré intérieurement, placé en oblique par rapport au sanctuaire. Ce couloir partait d'un porche monumental reposant sur un socle massif et composé successivement d'un hall au plafond soutenu par quatre colonnes en granit à chapiteau palmiforme, d'un couloir s'évasant en T et de la porte principale; il escaladait le plateau par une pente de 8° sur une longueur de 100 m et aboutissait au porche supérieur, situé au milieu du mur Est de l'enceinte du temple.

En dehors de l'enceinte et vers le sud, en contrebas, une barque solaire était figurée, dans une grande cavité, par un bâti en briques peintes d'une trentaine de mètres de long, pourvue même de bancs de semblable construction, orientée d'est en ouest.

Pour faire supporter la masse d'un tel ensemble au plateau de sable qui domine d'une quinzaine de mètres l'étendue désertique, on n'avait pas hésité à étayer la face nord du plateau par un mur de soutènement qui fait honneur aux conceptions artistiques comme à la précision des calculs de l'architecte.

L'idée maîtresse d'un temple à ciel ouvert, d'où l'on puisse adorer sans obstacle le dieu qui règne au firmament, sera reprise au Nouvel Empire par Akhnaton, quoique celui-ci n'ait pas retenu l'emblème solaire, d'inspiration peut-être trop matérialiste, constitué par l'obélisque. On peut avancer, dans l'état actuel de la science, que sa tentative, unique depuis la Ve dynastie, de remettre en honneur cette forme très simple de temple, n'aura pas de lendemain.

L'ARCHITECTURE FUNÉRAIRE ET L'ÉPOPÉE DE LA PIERRE

L'architecture funéraire est donc la seule qui puisse rendre raison, à l'Ancien Empire, de l'emploi progressif et très tôt magistral de la pierre.

On a vu celle-ci apparaître, à l'époque thinite, pour renforcer les montants de porte. Des mastabas royaux en briques crues aux Grandes Pyramides et au temple funéraire de Khéphren,

quelle distance! Elle a été cependant franchie en moins de trois siècles!

Trois sommets sont reconnaissables: ce sont le monument à degrés de Djéser, la pyramide de Meidoum, enfin ce qu'on est convenu d'appeler la Grande Pyramide.

Parallèlement à l'élévation et au perfectionnement progressif du tombeau royal, le mastaba privé, dont le privilège s'étend à des classes de plus en plus nombreuses, profite à son tour de l'emploi de la pierre et, selon les moyens du propriétaire, ou son importance sanctionnée par une dotation royale, s'enrichit de pièces plus grandioses et de décorations plus variées et plus fines.

DU « MASTABA » AU « MONUMENT À DEGRÉS »

Si le mastaba constitua la forme la plus courante de tombeau royal ou privé durant les deux premières dynasties, une tentative au moins, visant à le développer dans le sens de la hauteur, mérite d'être mentionnée, car elle apparaît comme une ébauche,


12

abandonnée sur le moment, mais reprise et vouée à un grand avenir, lorsque les circonstances et le matériau adéquat auront permis d'en exploiter les possibilités.

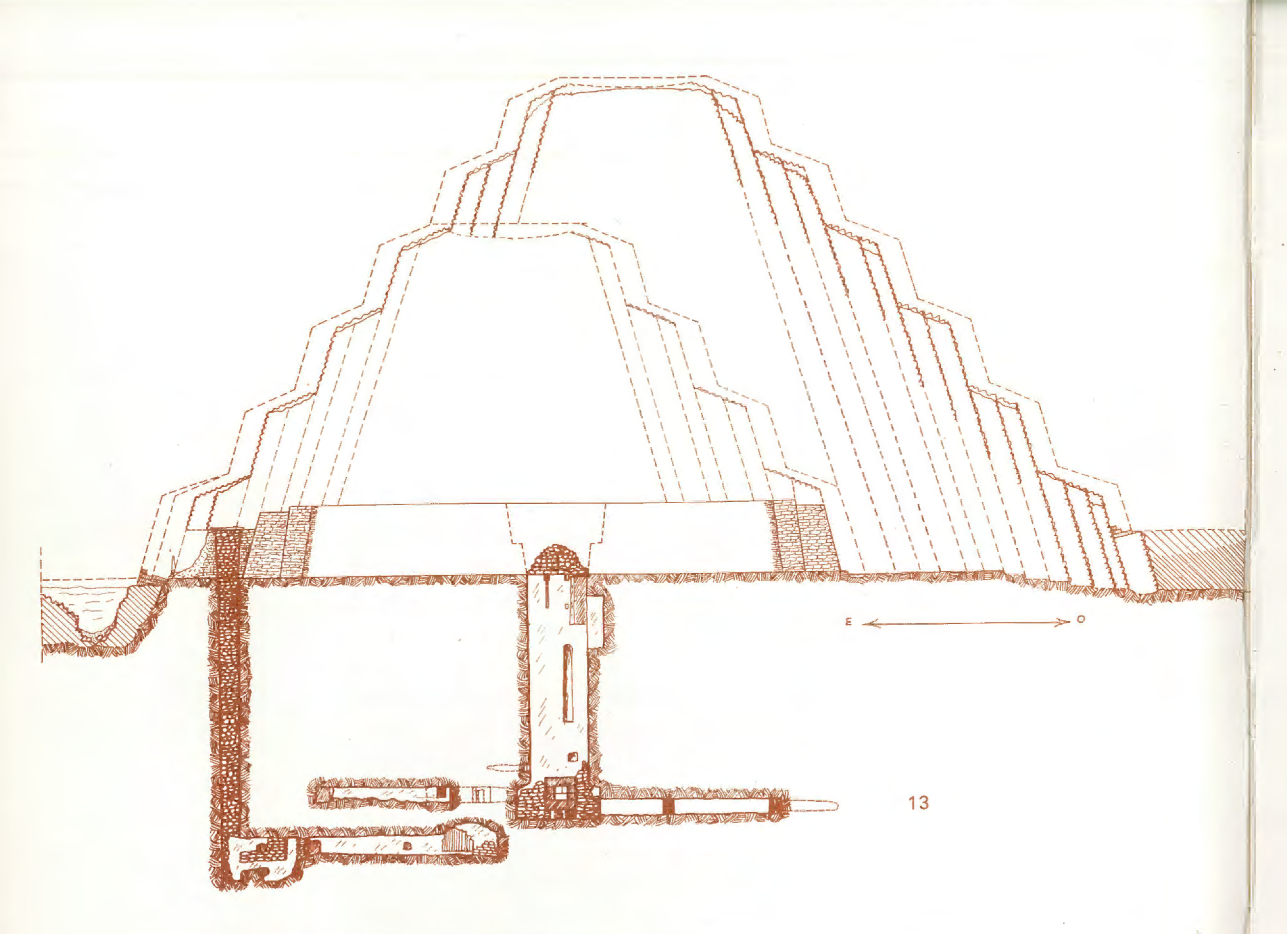
On l'a observée à Beit-Khallâf (Haute Égypte) dans la fouille du mastaba en briques d'Adjib, (Ire dynastie). La superstructure *(fig. 12)* y revêt la forme d'un tronc de pyramide de 22,70 m sur 10,55 m et de 2,30 m de hauteur, entouré sur trois côtés d'un escalier à marches basses, le côté Est demeurant vertical. Il n'y a pas de commune mesure entre ce monument et celui de Djéser, dont il va être question, la terrasse du sommet, où l'on déposait peut-être les offrandes, étant très étendue par rapport aux escaliers. Mais deux idées complémentaires y ont présidé, qui en font une sorte de prototype: la montée en forme d'escalier sur plusieurs côtés et, par le fait même, l'inclinaison d'un tronc de pyramide. L'architecte du roi Djéser, Imhotep, les a-t-il reprises directement? C'est à peu près exclu, car les marches ont été cachées, dès l'époque de la construction, par du sable et des débris

accumulés jusqu'à la hauteur du mur d'enceinte. Mais, même s'il n'y a pas eu d'intermédiaires, aujourd'hui en tout cas disparus, il a pu en entendre parler dans des récits de tradition orale, et rien n'empêche qu'il ait songé à utiliser ce genre de plan, lorsque Djéser eut décidé de réunir en un seul site ses deux tombes, dont la seconde eût dû être placée à Abydos. Il semble, en effet, que, résolu à établir sa capitale au nord, Djéser ait voulu unifier, dans une certaine mesure, non seulement en sa personne, mais dans l'espace, les deux rites funéraires respectifs des deux moitiés du pays. Une telle conception exigeait des moyens adéquats pour une réalisation susceptible de frapper les esprits. La gloire de son architecte est de les lui avoir fournis.

LE « MONUMENT À DEGRÉS »: MÉLANGE D'AUDACE ET DE TIMIDITÉ

Pour tout visiteur, en effet, de la nécropole de Memphis, aujourd'hui Sakkarah, le processus suivi par Imhotep est littéralement, après le décapage subi par le monument, visible à l'œil nu. S'il regarde la face sud, il apercevra, compris dans la masse, mais s'en distinguant par la direction et la position des pierres, le dessin très apparent d'un mastaba s'élevant jusqu'à la hauteur du premier degré et mesurant 63 m de côté et 8,30 m de haut. Agrandi sur les quatre faces, puis prolongé vers l'est pour recouvrir des puits funéraires de personnages princiers, il perd ensuite son caractère primitif, et une conception nouvelle préside à la continuation des travaux (pl. 9). Cette conception est sensible, non seulement dans l'idée d'élever les gradins les uns sur les autres, d'abord quatre, puis, après prolongement vers l'ouest et le nord, deux derniers degrés, mais encore dans la technique elle-même de la construction. Celle-ci, au lieu d'accumuler en hauteur des assises horizontales, procède par tranches successives, légèrement obliques *(fig. 13)* par rapport à la verticale, de moellons reliés par du mortier, qui s'appuient ainsi les unes sur les autres et maintiennent par leur propre poids la solidité de l'édifice. Tout se passe comme si Imhotep, qui déjà n'avait pas craint d'employer pour la première fois la pierre pour la construction du mastaba royal, pressent que ce matériau nouveau lui offre des possibilités jusque-là impensables, notamment celle de bâtir en hauteur, et de présenter à son pharaon un monument qui dépasse de loin tous les autres, – mais, incapable encore de calculer les virtualités de la pierre, s'en remet audacieusement à la qualité la plus obvie de celle-ci, son poids, entreprend un premier essai et n'hésite plus devant le succès à aller jusqu'au bout de son effort. Le risque couru était considérable: non seulement la solidité de la construction était en jeu, mais aussi, selon les conceptions funéraires de l'époque, la survie du pharaon, garante elle-même de la survie de tous les Égyptiens.

L'édifice, légèrement rectangulaire (côtés nord et sud de 109 m, côtés est et ouest de 121 m), devait mesurer une



13

soixantaine de mètres en hauteur, réduite maintenant d'un mètre, la hauteur de chaque gradin étant d'environ 5 m. Il comportait un revêtement de calcaire fin, qui a disparu au-delà du deuxième gradin, ayant servi de carrière au cours des âges.

Le procédé est sans doute grossier. Il témoigne pourtant d'une grande audace. Il a défié les siècles et l'effet en demeure saisissant. Même en l'absence des plaques de calcaire fin qui masquaient les défauts, la puissance de cette masse, dont les degrés rompent la lourdeur, reste à jamais dans l'esprit.

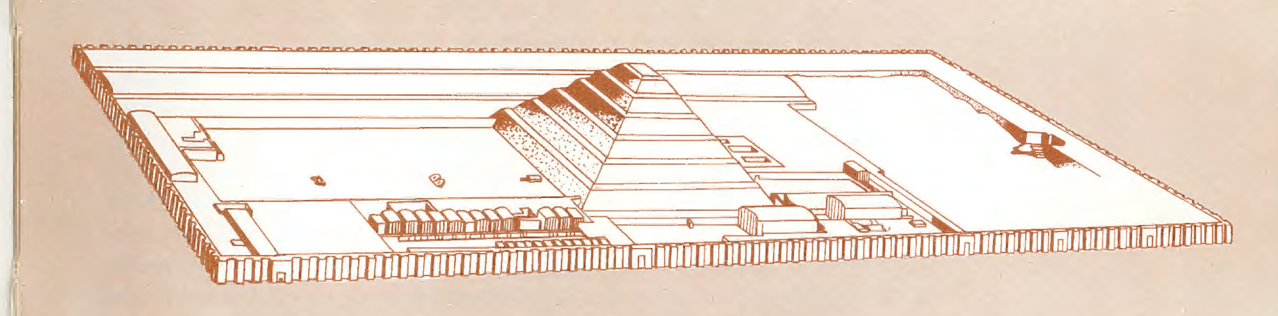
L'infrastructure reflète en partie les états successifs de la superstructure. Une tranchée à ciel ouvert, qui pénétrait jusqu'au puits funéraire, a été recouverte par l'extension du monument. Une entrée nouvelle fut ménagée au-delà de la face nord de celui-ci, dallée dès le début sur les quatre faces et s'enfonçant jusqu'au puits par où l'on accède au caveau royal. Le puits, qui est carré, avec 7 m de côté, descend jusqu'à une profondeur de 28 m. Le fond est revêtu, sur 4 m de hauteur, de plusieurs assises de blocs de granit, entre lesquels est ménagé le caveau. Celui-ci mesure près de 3 m de long sur 1,65 m de large, et autant de haut; il est lui-même couvert de dalles de granit.

Une galerie partant de la descenderie aboutit, d'une part, aux magasins, longs couloirs répartis en plusieurs groupes, parfois perpendiculaires les uns aux autres ou disposés en dents de peigne, d'autre part, à la célèbre « chambre bleue ». Ainsi désigne-t-on une salle toute en longueur, creusée de trois fausses-portes en calcaire avec représentation du roi procédant aux cérémonies de la fête-*Sed*, et décorée, sur les parois ouest et sud, d'un revêtement de calcaire, lui-même plaqué de petites tuiles rectangulaires de faïence bleue, de façon à figurer une grande natte de roseaux. Celle-ci est placée à certains endroits sous une arcade où s'inscrit une série de signes *djed*.

L'ENSEMBLE ARCHITECTURAL DU MONUMENT À DEGRÉS

Un des aspects du génie d'Imhotep est certainement la largeur de vues. Ce monument à degrés occupe le centre d'un ensemble architectural qui étend aux limites du grandiose les premiers plans adoptés pour les tombeaux royaux et servira de modèle aux successeurs de Djéser, jusque bien loin dans l'avenir. Certains détails valent d'être notés si l'on veut suivre dans son histoire vivante l'évolution de l'architecture et, singulièrement, dans ses étapes la lutte de l'homme avec ce matériau nouveau employé à grande échelle: la pierre.

Ces hommes pensaient grand. La preuve éclate dans le passage du mastaba au monument à degrés; elle apparaît encore dans le plan de l'ensemble (*fig. 14*), auquel ce dernier appartient, et l'impression s'en dégage de chacune des constructions groupées autour ou à quelque distance du monument principal, à l'intérieur d'une enceinte qui englobe un espace rectangulaire d'une superficie de 15 hectares.



14

Si l'on monte de la vallée du Nil vers le haut plateau de Sakkarah, c'est le monument à degrés que l'on aperçoit d'abord, et sans doute est-ce là un des buts cherchés par le pharaon et son architecte, quand, s'appuyant sur un matériau d'une autre solidité que la brique, ils conçurent l'idée d'un monument d'une hauteur dépassant considérablement celle d'un mastaba. Mais à mesure que l'on s'approche, le regard s'arrête au mur d'enceinte

autrefois haut de plus de 10 m et qui a été reconstitué, surtout auprès de la porte principale, jusqu'à un niveau très respectable.

Ce mur, qui mesure près de 550 m à l'est et à l'ouest et de 280 m au nord et au sud, englobe, outre le monument à degrés qui occupe au nord le fond de la cour, une colonnade d'entrée qui débouche à l'angle sud-est de celle-ci; au sud de cette cour, un grand caveau royal, dont les chambres souterraines reproduisent sensiblement les détails intérieurs de la substructure du monument à degrés et qui était peut-être destiné à abriter les vases canopes de la sépulture royale; le long du côté est de l'enceinte, entre la colonnade d'entrée et l'angle sud-est du monument à degrés, la cour de fête-*Sed*, ainsi appelée d'après le nom du rite à accomplir par le roi défunt dans les chapelles qui la bordent et le petit temple en forme de T, rejeté au-delà et qui communique avec la cour du monument à degrés, enfin, en prolongement de la cour de fête-*Sed* et presque au niveau de l'angle nord-est du monument à degrés, deux constructions, chacune avec cour et en prolongement l'une de l'autre, symboliques des deux parties du pays et appelées pour cette raison Maison du Sud et Maison du Nord. Il faut encore mentionner à l'angle nord-est du monument à degrés une chambre aveugle (le *serdab*) qui contenait la statue de Djéser et, adossé à la face nord du monument à degrés, le temple funéraire où l'on accomplissait les dernières cérémonies avant de faire emprunter à la dépouille royale la descenderie.

Dans cet ensemble apparaissent un certain nombre de caractères qui piquent la curiosité de l'historien et provoquent l'émotion de l'artiste et de l'homme tout court.

CONTINUITÉ AVEC LE PASSÉ

Les données ne sont pas toutes ni absolument nouvelles. La continuité règne avec le passé, mais l'emploi d'un matériau nouveau suscite des conceptions qui sont autant de pas en avant, parfois trop audacieux, parfois encore empreints de timidité.

Pas plus, en effet, que celui qu'ils entourent, aucun de ces monuments n'est une innovation. L'enceinte à « redans » et la descenderie trouvent leurs prototypes en briques dès la Ire dynastie, dans le tombeau de Hémaka par exemple; les Maisons du Sud et du Nord ont peut-être le leur dans les magasins du Sud et du Nord de la tombe d'Adjib, mais plus probablement veulent représenter directement les deux parties du pays réunies en un seul lieu funéraire. Malgré l'absence d'autres données certaines, il est difficile d'attribuer plus d'originalité au caveau du sud, au temple funéraire ou aux chapelles de fête-*Sed*. Les simulacres de barrières qui précèdent quelques-unes de ces dernières conduisent à penser que de vraies barrières en bois ont été employées auparavant dans des constructions de même destination. Quant

au temple funéraire, il paraît issu de celui consacré à Osiris Khentimentiou dans le site d'Abydos et vouloir abriter les rites funéraires du Sud selon la conception unificatrice de Djéser.

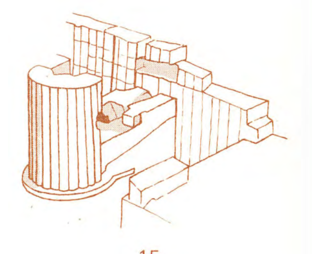
ORIGINALITÉ DE CONCEPTION ET DE PROCÉDÉS

L'originalité réside ailleurs. Les grandes dimensions de l'ensemble permettent déjà, si elles n'y obligent pas, de conférer à chacun de ces monuments une existence propre, favorisant le développement d'une décoration adaptée à leur destination respective. La pierre, en outre, constitue le matériau idéal capable de soutenir ces dimensions; elle relance à son tour dans le sens d'une originalité nouvelle, en architecture comme dans la décoration. On assiste dès lors à la fois à un renouvellement des éléments constitutifs des monuments traditionnels et à des essais absolument neufs dans les procédés de construction et d'ornementation.

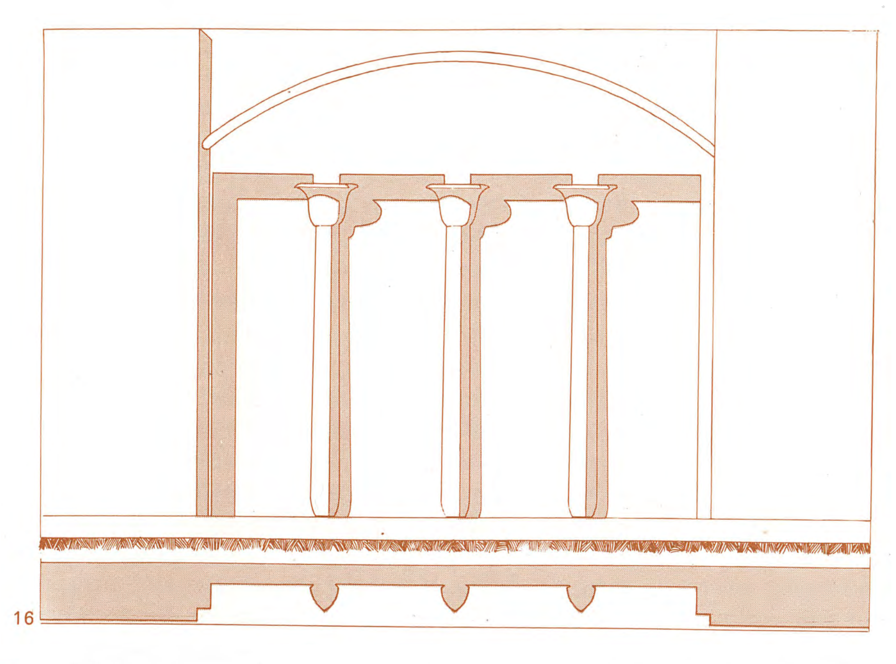
Ce n'est pas à dire qu'on ait atteint d'emblée la perfection dans ces monuments, pas plus que, on l'a vu, dans celui qu'ils entourent. Les témoignages d'une gaucherie engendrée par la défiance à l'égard de la pierre sont partout, mais d'autant plus émouvants que la timidité semble peu à peu laisser le pas à la hardiesse.

PRUDENCE ET GAUCHERIE...

Déjà, pour élever des murs ou des colonnes, Imhotep a dû renoncer au procédé qui avait réussi dans la construction du monument à degrés. Ces éléments ne peuvent être penchés au point que la solidité dépende de l'inclinaison elle-même. L'architecte se décide à les dresser à la verticale, marque d'un incontestable progrès. Mais, d'une part de longs fûts de colonnes pour soutenir un toit formé de dalles, d'autre part une superposition et un assemblage de pierres, même équarries, pour élever une enceinte, ne lui paraissent pas, à juste titre d'ailleurs, capables de résister à la poussée du temps. Bâtissant pour l'éternité, il va au plus sûr, et, s'il admet la verticale, ce sera en superposant des tambours de colonnes *(fig. 15)*, comme il fait les pierres taillées du mur, et en appuyant en outre les colonnes elles-mêmes, par une pile, à des massifs latéraux et les murs à un énorme noyau de remplissage limité par une paroi de blocaille. Procédés visibles dans la colonnade d'entrée, dans les colonnes de la salle hypostyle du temple en T, dans les murs des chapelles de fête-*Sed* ou des Maisons du Sud et du Nord et dans le mur d'enceinte. Sensible à la lourdeur du résultat, il cherche un moment, en ce qui concerne les colonnes, dans une autre direction et ménage des pilastres, d'une particulière élégance d'ailleurs, dans les façades des chapelles de fête-*Sed*, dans celles des Maisons du Sud et du Nord et dans le renfoncement de la Maison du Nord *(fig. 16)*, (lequel devait avoir son correspondant à la Maison du Sud). Il essaye pourtant de les dégager du


15

mur et sa dernière tentative est proche du succès. Elle est manifeste dans le temple funéraire du monument à degrés, où la façade sud de chaque cour présente une double série de colonnes jumelles qu'une pile relie, non plus à un mur de soutien, mais simplement entre elles. Il ne restera plus aux architectes des âges postérieurs qu'à libérer les colonnes de ce dernier lien pour leur permettre de s'élancer d'un seul jet vers les hauteurs. Ils devront pourtant à Imhotep et à ses tentatives de plus en plus poussées, si timides fussent-elles encore, de les avoir mis à pied d'œuvre.



16

... MAIS NON MOINS ÉLÉGANCE DANS LA GRANDEUR

Mais si la prudence retient à chaque pas Imhotep dans l'utilisation à grande échelle de ce matériau, son sens artistique se déploie dans la décoration. Sans doute s'agit-il de motifs à destination purement religieuse et conçus par lui uniquement dans cette perspective. Mais la variété et la finesse de son goût apparaissent constamment dans la composition des motifs et les formes élégantes qu'il leur donne. On peut même avancer que les principes auxquels il a eu recours pour la première fois régiront, avec des calculs plus poussés mais dans la même direction, toute l'histoire de l'architecture jusqu'au jour où le béton armé viendra détrôner la pierre.

Sans doute aussi fallait-il marquer la lourdeur dérivée du procédé de construction. Mais le visiteur y reste insensible, saisi dès l'abord par le caractère grandiose de l'ensemble comme de chacun des monuments, par le respect des proportions et par le raffinement dans le traitement des détails.

Les proportions dépassent l'échelle humaine, mais un goût sûr les y ramène constamment. Il est visible dans l'aménagement des grandes surfaces, qu'elles soient en longueur ou en plan.

Le mur qu'on est convenu d'appeler « à redans » en est un exemple. La surface unie qu'il présente, par l'assemblage parfait de ses pierres en assises régulières et le polissage brillant de celles-ci, eût encore pu, dans sa monotonie, repousser le regard. Les données traditionnelles permettaient déjà de rompre l'uniformité. La paroi, dans son apparence extérieure de « redans » remonte, en effet, en tant que type architectural, au moins aussi haut que la Ire dynastie. Mais deux traits en renouvellent jusqu'à un certain point les données. En plus de l'entrée principale prolongée par une colonnade, Imhotep sait y disposer quatorze simulacres de portes. Celles-ci sont placées chacune dans un saillant plus élargi que les « redans » ordinaires, qui atteignent ici le nombre de deux cent onze. Elles vont par quatre sur chacun des côtés est et ouest et par trois sur les côtés nord et sud et sont régulièrement espacées entre elles. La variété même de cette disposition renforce l'impression de puissance qui émane de l'ensemble. La pierre vient à son tour la rehausser: la différence est grande entre la brique jusque-là employée, même habillée de couleur blanche, en tout cas matériau pauvre et peu élégant, et le calcaire fin et lisse, aux assises régulières, parfaitement jointées, dont la teinte légèrement ocre et douce s'illumine de l'irradiation du plateau.

Dans la célèbre colonnade qui fait suite à l'entrée, c'est encore l'élégance qui domine. Le regard passe sans s'y arrêter sur la solution de continuité d'un tambour à l'autre qui coupe la ligne verticale de chaque fût. Il est pris à la fois par l'ensemble de ces colonnes, en double rang de vingt sur une longueur de 54 m, et par l'aspect général de chacune d'entre elles. C'est un ordre fasciculé, surmonté d'un bandeau plat, dont la base remonte en festons. Il reproduit dans une stylisation parfaite les bottes de grands roseaux sans doute employées à l'époque dans les constructions civiles pour suppléer au manque de bois. Elles sont ici très rapprochées dans le sens de la longueur comme de la largeur, car elles devaient soutenir un toit fait de dalles imitant par en-dessous une rangée de rondins. Si étroit que soit le couloir, si peu aéré sur les côtés, la longue avenue ainsi bordée qui le constitue a les allures d'une marche royale vers la lumière.

C'est que la grande cour dans laquelle on pénètre en tournant sur la droite en est toute baignée. Elle est limitée au sud par un mur simple qui masque le second tombeau en forme de mastaba; à l'ouest par un mur, découpé en panneaux et surmonté d'une frise de cobras, qui masquait une série de massifs à but funéraire; à l'est par l'ensemble architectural destiné à la célébration de la fête-*Sed*, et dont s'élance le temple en T. De proportions

grandioses, elle forme un immense rectangle à ciel ouvert qui, balisé par deux bornes (?) de course rituelles, semble avancer vers le monument à degrés.

Dans l'ensemble des constructions qui s'étagent à l'est de la grande cour, l'élégance n'a pas moins posé sa marque. Quelle que soit la destination respective des chapelles de fête-*Sed*, elles se présentent en général comme une grande façade précédée d'une cour dans laquelle ouvre un passage en chicane aux pierres finement polies. L'aspect de chaque façade est d'une suprême harmonie: une avancée cintrée qui part de deux pilastres d'angle en relief surplombe trois colonnettes cannelées, ornées au sommet de deux feuilles retombant autour d'un abaque et engagées dans le mur qu'elles divisent harmonieusement. Le même modèle de mur orné, mais avec quatre colonnettes engagées, formait la façade proprement dite des Maisons du Sud et du Nord; elles étaient précédées d'une petite cour, dont la paroi Est, en renfoncement, laissait apparaître en relief trois colonnettes engagées arrondies, à section triangulaire et renflées à la façon d'une tige, dont le sommet en forme de chapiteau reproduisait l'ombelle d'un papyrus près de la Maison du Nord et vraisemblablement d'une autre plante, symbolique du Sud, près de la Maison correspondante. Dans le temple en T, la salle principale ornée de pilastres est précédée de plusieurs autres, dont une hypostyle: le toit de celle-ci, de même aspect que celui de la colonnade d'entrée, devait s'appuyer sur les trois colonnes cannelées encore en place qui s'appuient, elles aussi, au mur par des piles perpendiculaires.

Le caractère élancé de ces colonnes, le galbe des colonnettes à chapiteau engagées dans le mur est des Maisons du Sud et du Nord, la sveltesse de celles qui ressortent sur les façades de ces maisons ou le fond des chapelles de fête-*Sed* n'apparaissent plus que comme des ornements. Le sens artistique de l'architecte, malgré toute la gaucherie qu'elles trahissent, reste patent dans cette stylisation d'éléments végétaux imités dans la pierre. S'affrontant sans devancier à celle-ci, il ne la connaît pas assez pour pouvoir s'appuyer sur elle, mais il sait s'accommoder de ces limitations mêmes pour laisser s'y épanouir son sens du beau.

Le visiteur qui, dans la paix du soir, redescend la pente du plateau de Sakkarah pour rejoindre l'animation grouillante de la vallée du Nil, se sent à la limite de deux mondes et n'est pas éloigné de penser que le plus vivant des deux n'est pas celui vers lequel il se dirige, mais celui sur lequel en se retournant il pose un dernier regard. Dans ce grand ensemble que la nature exhausse déjà au-dessus de la plaine, il constate que les monuments de la surface, dominés encore par l'édifice à degrés, sont tous orientés vers les demeures souterraines. Deux présences l'ont accompagné avec le souffle léger de l'air à travers les couloirs étroits ou les libres étendues. Le génie d'Imhotep lui a indiqué à chaque pas les rêves grandioses qui se sont imposés successivement à l'esprit du premier architecte de la pierre dans l'histoire du monde, quand celui-ci a pris, peu à peu, conscience des possibilités de la pierre, les luttes que, pour chaque pas en avant, il a dû entreprendre avec ce matériau encore mystérieux, ses audaces, ses compromis, ses défaites, mais aussi ses succès, en tout cas sa persévérance indomptable, son désir farouche d'assurer à son souverain un monument garant de la survie de celui-ci et, par le fait même, de tous ses sujets et qui offrît à tous ceux qui viendraient le visiter, attirés par la vue de ce gigantesque escalier vers le ciel, les mêmes destinées. Plus encore le visiteur a-t-il constamment évoqué l'âme même de Djéser, destinataire de tout cet ensemble, dont la statue, reproduite à l'intérieur du *serdab*, l'original étant au Musée du Caire, revit symboliquement tous les actes de son existence et de sa sépulture, tout ce qui se passe à l'intérieur de la cour du *serdab*, tout ce qui y aboutit: entrée par la colonnade, passage dans le grand caveau du Sud, célébrations dans la grande cour et dans la cour de fête-*Sed*, – et peut même suivre des yeux, à travers les deux trous percés à leur hauteur dans le mur qui lui fait face, tout ce qui se passe dans la cour du *serdab:* pèlerinage à la Maison du Sud et à la Maison du Nord, et tout ce qui en part: cérémonies dans le temple funéraire, transport dans la descenderie, arrêt final au fond du puits dans la chambre funéraire. Non seulement l'ensemble, mais les détails sont des témoins sensibles de cette double présence: les passages en chicane, dans le temple funéraire, destinés à l'initié, les simulacres en pierre avec leurs gonds des portes de la colonnade, des chapelles de fête-*Sed*, du temple funéraire...

C'est que cet immense palais de la mort n'est pas, à proprement parler, le fruit d'une intention d'art. Il est une pure expression de foi, il se veut être un royaume de vivants.

L'INSPIRATION QUI A PRÉSIDÉ À L'ÉLÉVATION DU MONUMENT À DEGRÉS

Quelle est, en cette période, la nature d'une croyance en la survie assez profonde et vivace pour élever un pareil monument? Il est malaisé de le préciser. L'ensemble de Djéser apparaît comme une synthèse des conceptions du Sud et du Nord sur l'autre monde. Dans les premières, il s'agissait sans doute d'un enchevêtrement de couloirs et de réduits souterrains à travers lesquels le guide était le dieu-chacal, symbolisé par l'animal que l'on voit encore aujourd'hui s'aventurer dans les trous de la montagne thébaine. Les secondes l'envisageaient plutôt comme une île bienheureuse où Osiris accueillait les arrivants et leur assurait les bienfaits d'une nature luxuriante. De toutes façons, depuis l'unification du pays sous la double égide du faucon-Horus et du roi son descendant, c'est celui-ci qui en bénéficie

au premier chef et dont l'éternelle destinée acquise et conservée assure celle de ses sujets. Dans l'ensemble de Djéser, les couloirs partout ménagés dans l'infrastructure rappelleraient les premières, tandis que la superstructure, dominant la plaine comme une île les eaux qui l'entourent, représenterait les secondes.

L'idée d'un escalier vers le soleil n'a cependant peut-être pas échappé, ne serait-ce qu'après coup, au constructeur et il n'est pas impossible que la présence toute proche du sanctuaire d'Héliopolis, voué au culte ancestral du soleil, y ait contribué avant même que la pyramide, sous la Ve dynastie, qui assure la suprématie de la doctrine héliopolitaine, symbolise le voyage de l'âme du roi dans le ciel et sa destinée immortelle au service de Rê, gage de celle de ses fidèles.

LES AUTRES « MONUMENTS À DEGRÉS »

Une découverte récente a montré que le monument à degrés de Djéser n'est pas resté un exemple isolé. On a en effet progressivement mis au jour un nouvel édifice de même type, mais inachevé, qui marque un pas en avant dans la ligne inaugurée par Imhotep. Il semble dû au successeur immédiat du premier pharaon de la IIIe dynastie et qui s'appellerait Sekhem-Khet. Le monument actuel ne s'élève que de 7 m au-dessus du sol et mesure environ 120 m de côté. C'en est assez pour observer que le constructeur s'est inspiré des principes reconnaissables dans le monument de Djéser à partir de l'instant où Imhotep avait commencé à recouvrir et à prolonger le mastaba primitif. La réalisation de projets successifs en l'absence de plan initial, le désir d'enclore des tombes de personnages princiers à l'est avait abouti, dans l'élévation du premier monument à degrés, à étendre la base de l'édifice à son stade final dans le sens d'une forme rectangulaire. Ici point de mastaba préliminaire. La construction est franchement abordée comme celle d'un monument à base carrée. La disposition des tranches de pierre, liées par du mortier, en oblique vers le centre, demeure celle qui avait servi au monument de Djéser lorsque l'entreprise de surélévation du mastaba avait été envisagée. Cette triple constatation: absence de mastaba à la base, plan carré, disposition en tranches obliques appuyées les unes sur les autres, date le nouvel édifice: il est postérieur à celui de Djéser. Reprenant les plans de son prédécesseur à partir de l'instant où le monument est conçu en hauteur, Sekhem-Khet, plus libre que ne l'était Imhotep après la construction du mastaba, peut immédiatement leur assurer leur base logique, sans être encore à même de se montrer moins timide devant les possibilités de la pierre.

La descenderie, là aussi, part du nord, à 40 m du monument. Elle débute par une grande tranchée à parois parallèles, puis, à travers une porte étroite, se transforme en tunnels rectilignes qui aboutissent à une salle taillée dans le roc à 25 m sous le



(9) Monument à degrés



(10) Pyramide de Meidoum

centre de l'édifice, flanquée de deux autres en est et ouest. La salle principale contenait le sarcophage. De la descenderie partait une galerie se transformant en couloir en forme de U, de part et d'autre duquel étaient disposés des magasins en dents de peigne.

C'est l'enceinte, seule autre partie de cet ensemble découverte jusqu'ici, qui marque une tentative de meilleure utilisation de la pierre. Elle conserve le même dispositif à « redans », dont quelques-uns plus larges que les autres. Mais la hauteur des blocs de parement dépasse de beaucoup, presque du double, celle des blocs correspondants de l'enceinte de Djéser.

Ce monument inachevé ne devait comporter, semble-t-il, que six, peut-être sept degrés. Un ensemble plus complexe de soubassements se remarque à Zaouiet el-Aryan. La superstructure, toujours de base carrée, de 84 m de côté, bâtie selon le même procédé par tranches inclinées vers le centre, comportait 14 tranches, qui devaient constituer 5 degrés en hauteur. Mais l'infrastructure se complique. Elle comprend une vingtaine de salles, dont une centrale à 24 m au-dessous du niveau du sol, et des magasins en dents de peigne qui font regarder ce monument, au propriétaire jusqu'ici inconnu, comme presque contemporain de celui de Sekhem-Khet. On accède à ces pièces intérieures par un escalier s'ouvrant là encore au nord et, après un plan légèrement incliné, par un puits à section carrée de 19 m de profondeur.

DE L'ÉBAUCHE À LA PYRAMIDE PARFAITE

La conception de la superstructure dans la tombe royale, comme du complexe architectural où elle s'insère, prend une nouvelle orientation dans un ensemble de monuments qui se place plus au sud et également à une époque plus récente que celui de Sakkarah. Deux d'entre eux se dressent à Dahchour, un troisième à Meidoum. Ce dernier est attribué par certains au dernier pharaon de la IIIe dynastie, le roi Houni, par certains au premier de la IVe dynastie, Snefrou; d'autres, enfin, à cause de marques des mêmes carriers à Meidoum et à Dahchour Nord et de la présence sur l'un et sur l'autre du nom de Snefrou pensent que Houni a laissé celui de Meidoum inachevé et que Snefrou, dans les dernières années de son règne, l'a complété, ce dernier étant tenu par eux pour responsable de l'égalisation des faces et de la construction du temple funéraire. Le monument de Meidoum, à cause de ces marques de carriers, semble, en effet, ne précéder que de très peu celui de Dahchour Nord. Le monument à double pente de Dahchour, souvent appelé « rhomboïdal », est, comme ce dernier, de Snefrou. A cause des essais successifs visibles dans le monument de Meidoum et de la forme étrange du monument « rhomboïdal » de Dahchour, qui semble suggérer un changement de plan en cours de construction, dû à l'abandon de vues trop ambitieuses, on admet

généralement que la pyramide Nord de Dahchour, de forme plus régulière et d'angle moins aigu est la dernière en date, aboutissant ainsi à la succession: monument de Meidoum, monument « rhomboïdal » de Dahchour, (achèvement de Meidoum, si l'on accepte la théorie la plus récente), pyramide Nord de Dahchour.

Pour des raisons qui nous paraissent tenir compte d'un plus grand nombre de faits (entrée non dans le sol, mais sur une face du monument à Meidoum; grande salle unique à Meidoum et à Dahchour Nord, mais double dans le monument « rhomboïdal », comme elle le sera dans les pyramides des règnes suivants; marques des mêmes carriers; stèles anépigraphes dans le temple haut de Meidoum, mais inscrites dans celui de Dahchour), nous préférons adopter une autre suite chronologique: monument de Meidoum, pyramide Nord de Dahchour, monument « rhomboïdal » de Dahchour.

A partir de Meidoum et de Dahchour, en tout cas, le monument funéraire royal perd définitivement son aspect d'édifice à degrés, et il se place dans un ensemble considérablement modifié par rapport à celui de Sakkarah. C'est la pyramide qui règne désormais comme superstructure du tombeau, et l'entrée de celui-ci se place directement dans l'une des faces du monument. Au changement subi par l'ensemble il y a évidemment une raison d'ordre religieux, sans doute l'attribution d'une plus grande importance aux rites funéraires du Delta qui bénéficieront d'un temple spécial. Le mur d'enceinte, en effet, n'englobe plus que la tombe monumentale, le temple des rites funéraires abydéniens et une cour de dimensions plus réduites. Aboutissant à ce mur d'enceinte, en direction du temple haut (celui avoisinant la pyramide), appelé aussi funéraire, une longue chaussée part d'un pavillon ou temple bas, dit d'accueil ou de la Vallée, où s'accomplissent sur la dépouille royale les cérémonies de momification, caractéristiques des rites du Delta.

LE PREMIER ESSAI DE PYRAMIDE: MEIDOUM

La superstructure du monument funéraire royal de Meidoum (pl. 10), aujourd'hui assez ruiné, a été élevée selon le même procédé d'inclinaison l'une sur l'autre de tranches de pierre obliques, maintenues par du mortier, qui avait été inauguré à Sakkarah. Elle avait comporté dans un premier état sept gradins qui furent ensuite surmontés d'un huitième. Les inégalités dues à la succession des degrés furent en outre supprimées grâce à l'apport de débris divers, la surface des parois égalisée et revêtue de calcaire fin, présentant ainsi sans doute pour la première fois l'aspect d'une vraie pyramide. La base, carrée, mesure 146,60 m de côté; la hauteur, actuellement de 70 m, devait atteindre plus de 90 m; l'inclinaison du revêtement extérieur est sensiblement de 52 degrés. Une modification importante et logique apparaît

dans la pose du parement. Si le principe du déversement vers la ligne centrale est respecté dans l'ensemble de la construction et, par conséquent, la constitution de degrés, l'architecte n'hésite pas à faire poser les dalles calcaires du revêtement en lits horizontaux à angle droit avec la ligne horizontale du centre. A partir du moment, en effet, où la pente à degrés fait place à une pente à parements lisses, chaque lit inférieur donne sa stabilité au lit supérieur et il serait absurde de les déverser vers le centre. Loin de sacrifier à ce qu'on appelle l'esprit de conservation des Égyptiens, l'architecte a obéi intelligemment aux lois de son art.

LA PYRAMIDE « ÉCRASÉE » DE DAHCHOUR NORD

La construction de la pyramide nord de Dahchour (pl. 11), a peut-être suivi de très près celle du monument de Meidoum ou au moins l'égalisation de ses pentes. On le sait par le relevé de marques de carriers dans les deux sites. Peu confiant peut-être dans la solidité des noyaux de remplissage d'un degré à l'autre sur les faces assez raides du monument de Meidoum, – et l'événement lui a donné raison, – Snefrou ne prend pas de risques: s'il garde approximativement la même hauteur (104,40 m), il étend la base (218,50 m nord et sud, 221,50 m est et ouest) et doit dès lors adopter une pente beaucoup plus douce (43 degrés), si bien que la pyramide semble couchée dans le sable. Elle est, en tous cas, la première à laquelle ses formes générales et pleines permettent sans équivoque de conférer ce nom. Snefrou nous apparaît ainsi comme ménageant la transition architecturale de la pyramide entre Sakkarah et Gizeh. On n'en est pas encore aux proportions parfaites, mais la forme est réalisée.

LA PYRAMIDE À DEUX PENTES DE DAHCHOUR SUD

Qu'est-ce donc qui a poussé Snefrou à commencer la construction d'une autre pyramide (pl. 11), cette fois selon une pente de 54 degrés et, au quarante-cinquième mètre à partir du sol, à infléchir brusquement la pente à 43 degrés? Toutes les hypothèses sont permises. La plus plausible nous paraît être celle-ci: Snefrou semble s'être d'abord conformé, pour en perfectionner l'aspect nouveau, au modèle de Meidoum avec monument à parois lisses, séparation des temples funéraires et un seul caveau. Sans doute a-t-il, avec le temps, poussé jusqu'à sa conclusion logique la séparation des temples et a-t-il voulu ménager, dans une nouvelle pyramide et à l'intérieur même de celle-ci, une chambre destinée aux vases renfermant les viscères, – premier exemple de double caveau dans la pyramide, qui sera dorénavant suivi. Une dualité de pente, voulue dès le principe pour correspondre à une dualité de caveau, paraît plus vraisemblable qu'un changement inattendu en cours de travaux, – plus admissible également que la poursuite d'une construction presque aussi massive au-dessus de la seconde

chambre haute qui aurait déjà cédé sous le poids de quelques assises. Le soin apporté par l'architecte au temple de la Vallée et à la chaussée montante, qui ont dû être construits après la pyramide « rhomboïdale » et pour elle, laisse bien supposer que celle-ci constitue la dernière superstructure de tombe élevée par Snefrou; l'achèvement en briques du temple haut, ultime construction de l'ensemble, paraît confirmer l'hypothèse.

PROGRÈS DANS L'AMÉNAGEMENT INTÉRIEUR

L'aménagement intérieur de la tombe a également subi des modifications importantes.

L'entrée, comme on l'a vu, n'est plus dans le sol, à quelque distance du monument. Elle s'ouvre directement dans une face de la pyramide, normalement dans la face nord. La pyramide à double pente présente sa seconde entrée dans la face ouest.

Le couloir qui continue l'entrée s'incline jusqu'à une chambre qui se creuse d'un puits aboutissant à un caveau. Le puits et le caveau manquent dans le cas de la pyramide nord de Dahchour et du couloir correspondant à l'entrée ouest de la pyramide « rhomboïdale ».

Ces chambres, souvent précédées d'une antichambre, sont, du point de vue architectural et artistique, très remarquables. Elles reprennent dans la pierre la voûte en encorbellement inaugurée dans la brique crue à l'époque thinite. Plus faciles à ménager, parce que ne supposant pas un support constant pour soutenir la construction à mesure que celle-ci avance, elles comportent un autre avantage d'ordre architectural: la poussée des masses supérieures ne s'exerce plus sur une portée trop longue et plus fragile en son centre, et elle se répartit davantage sur les côtés. L'effet artistique n'est pas moins heureux: le regard s'accroche à un relais, avant de s'arrêter à la surface supérieure. C'est dans la pyramide « rhomboïdale » que ce double effet est produit de la façon le plus complète, dans une salle voûtée en encorbellement sur les quatre côtés, au point que ses parois apparaissent comme un escalier renversé, conduisant le regard de relais en relais jusqu'au plafond *(fig. 18)*.

17

INNOVATION DANS L'ENSEMBLE FUNÉRAIRE

L'ensemble architectural dans lequel se placent les monuments de Meidoum et de Dahchour n'est pas sans offrir d'importantes innovations *(fig. 17)*.

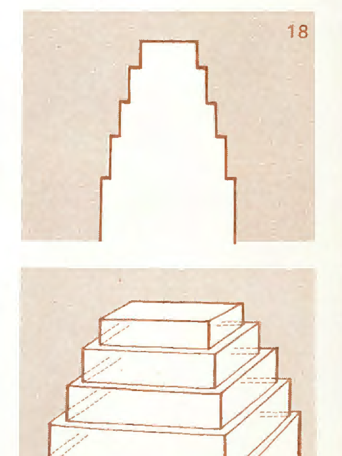
Le dédoublement du temple funéraire donne lieu, ainsi qu'on l'a vu, à un temple de la Vallée ou temple d'accueil, destiné aux rites de momification, et à un temple haut, demeurant devant une face de la pyramide, lieu d'offrandes pour le culte du roi divinisé.

On n'a pas encore trouvé les vestiges du temple d'accueil de Meidoum, dont l'existence se laisse facilement induire de la présence d'une chaussée montante, et ceux qu'à laissés le temple

d'accueil de la pyramide nord de Dahchour sont trop peu lisibles pour qu'on puisse s'y arrêter.

Le premier connu est donc celui de la pyramide « rhomboïdale », d'ailleurs récemment découvert, situé non pas comme d'ordinaire à la limite des terres cultivées, mais dans une dépression du désert. Orienté vers le sud et entouré d'un mur d'enceinte, il comportait successivement une longue antichambre, flanquée de deux groupes de deux pièces côte à côte et décorée de reliefs, menant à une grande cour, au fond de laquelle deux rangées de cinq énormes piliers carrés, eux aussi décorés de reliefs, faisaient face à six chapelles, d'où ressortaient en très haut relief autant de statues du roi. Les piliers du portique sont les premiers connus et apparaissent ainsi comme les premiers soutiens de plafond conçus comme indépendants et conformes au caractère massif de la pierre. Le progrès est considérable par rapport à Sakkarah. L'emploi en deviendra traditionnel, tout en sachant très vite et concurremment s'alléger en forme de colonnes.

Le temple haut, à Meidoum et à Dahchour (pyramide « rhomboïdale ») n'a retenu de Sakkarah que le lieu d'offrande. Un autel à Meidoum, une table d'offrandes à Dahchour se dresse entre deux stèles dans une cour, précédée à Meidoum de deux salles en chicane, à Dahchour d'une antichambre. Les stèles sont anépigraphes à Meidoum, inscrites à Dahchour. Le temple se place devant la face est de la pyramide à Meidoum, devant la face ouest à Dahchour. Les stèles à Meidoum sont plus hautes que les murs latéraux. Ces murs, comme les stèles, mais perpendiculairement à celles-ci, ont le sommet cintré. C'est la seule décoration que se soit permise l'architecte. Elle dénote, comme dans la conception de l'ensemble, un progrès dans la recherche de la sobriété et un sens architectural qui se retrouvent d'ailleurs dans la couverture des salles. Là encore, l'architecte renonce à la transposition dans la pierre des assemblages de rondins, souvenir à intention symbolique, sinon magique, des couvertures primitives, dont on a vu des exemples dans l'ensemble de Djéser: de longues dalles parallèles s'appuient, dans la première salle, sur les murs nord-sud, dans la seconde sur les murs est-ouest. L'architecte semble donc vouloir dans le détail s'affronter plus franchement à la pierre. Celle-ci commence à s'imposer dans toute sa valeur et à commander la décoration.


18

La chaussée montante qui relie le temple de la Vallée à l'ensemble immédiat de la pyramide s'arrête au mur d'enceinte. On en a retrouvé les murs latéraux, qui ne semblent pas avoir été couverts à Meidoum, ni à Dahchour.

Une petite pyramide, qu'on appelle « satellite », prend désormais place à l'intérieur de l'ensemble funéraire, à proximité immédiate de la pyramide principale. Bien qu'elle soit de

dimensions très modestes, le procédé de construction est le même; sur une de ses faces peut se dresser un lieu d'offrandes avec stèles.

Le changement de la conception d'ensemble a réduit l'importance du mur d'enceinte de la pyramide. Il entoure celle-ci de plus près qu'à Sakkarah, tout en laissant une assez grande surface de cour, mais ne comporte plus les « redans ». Il s'est en outre dégagé de la masse qui le soutenait. Épais de 1,40 m à Meidoum, il y trace un quadrilatère en forme de rectangle. Autour de la pyramide « rhomboïdale », il était fait d'un mur en briques. On n'a pas retrouvé celui de la pyramide nord de Dahchour.

Ainsi, à partir de Dahchour, l'ensemble funéraire, avec la pyramide comme monument principal, est constitué. Il se maintiendra dans ses grandes lignes jusque bien avant dans le Moyen Empire. A l'intérieur pourtant de ce cadre une évolution va se manifester, non seulement dans les divers monuments qui le constituent, mais dans les procédés de construction et notamment l'utilisation de la pierre.

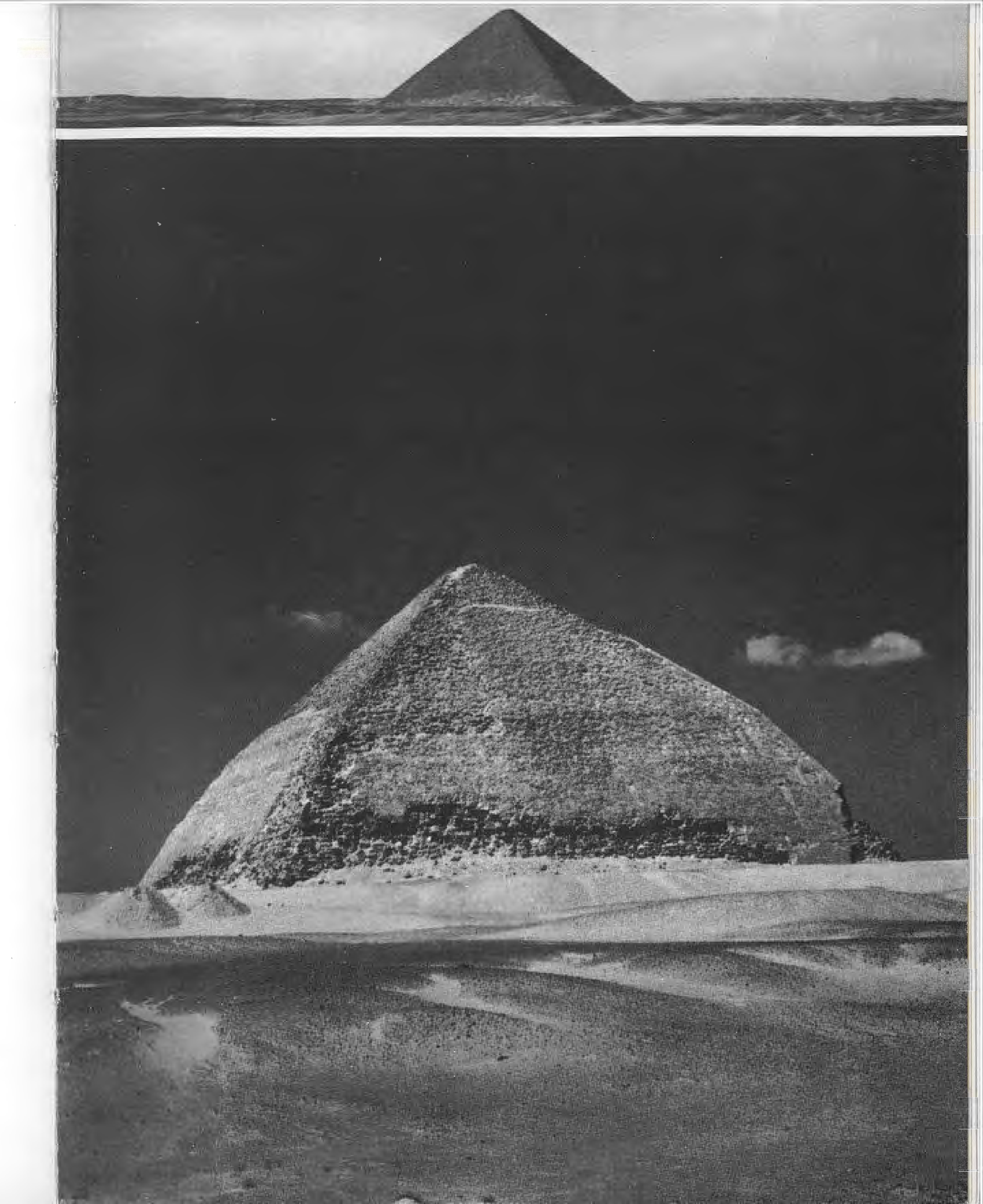
LES GRANDES PYRAMIDES

Il n'est pas indifférent, lorsqu'on se dirige vers le plateau de Gizeh, de se rappeler que la première des trois grandes pyramides (pl. 13), était regardée par les Grecs comme l'une des sept merveilles du monde. Ils ne s'y étaient pas trompés: quand on a parcouru, ainsi qu'on a essayé de le faire dans les pages précédentes, le chemin qui mène jusqu'à elles, on ne peut que donner raison à ces grands connaisseurs de la Beauté. La forme générale du monument, les procédés de construction, le matériau, tout était à pied d'œuvre. Restait une question capitale et à laquelle Snefrou, consciemment ou non, avait achoppé: celle du calcul des meilleures proportions. Il semble bien que Khéops, reprenant l'idée où son père l'avait laissée, ait bénéficié d'un esprit mathématique plus précis et d'un sens plus impérieux de l'art. Le fait est qu'il a brillamment résolu le problème. Plus que le colossal et dans le colossal même, c'est l'intelligence et le goût qu'il faut admirer.

De cet esprit mathématique des preuves subsistent: c'est, par exemple, la rigoureuse égalité – il s'en faut de quelques centimètres – entre les longueurs de base des quatre faces, chacune allant pourtant jusqu'à 230 m; c'est encore l'exactitude de l'orientation de la pyramide en regard des points cardinaux, l'écart étant seulement de 3′ 6″; c'est l'élévation d'un monument gigantesque aux rapports parfaits...

Khéops, en effet, a profité des expériences immédiatement antérieures. Quelle que soit la théorie que l'on adopte sur la suite des constructions dans le groupe précédent, Khéops, en tout cas, conçoit nettement, dans une simplification plus poussée

(11) Pyramide de Dahchour Nord / Pyramide « rhomboïdale »







des éléments traditionnels, l'équilibre à réaliser. Au lieu d'une base large et d'une pente douce (Dahchour Nord), ou d'une base étroite et d'une pente raide (Ier état de la « rhomboïdale), il prend le juste milieu, en gardant une base large (230 m de côté) et une pente (52 degrés) qui, pour une base étroite, eût semblé très raide. Il développe ainsi, en y restant fidèle, les proportions de la pyramide de Meidoum, mais pousse dans le sens de la simplification, sans doute déjà inauguré dans la « rhomboïdale ».

La réalisation justifie son attente. La pyramide peut s'élever d'un seul jet, atteignant plus de 146 m et gardant des proportions dont l'harmonie dans le gigantesque sonne comme un défi aux réalisations les plus audacieuses d'aujourd'hui.

LA PYRAMIDE DE KHÉOPS: PREMIÈRE PYRAMIDE PARFAITE

Selon une norme devenue traditionnelle, Khéops avait jeté son dévolu, pour y asseoir son monument funéraire, sur un plateau assez élevé par rapport au niveau de la Vallée. Celui de Gizeh, qui surplombe la plaine de façon plus tranchée que celui de Sakkarah, était un choix heureux. C'est presque au bord du plateau en direction du fleuve qu'il éleva sa pyramide. Les pierres du revêtement, disposées selon le procédé inauguré à Meidoum en assises horizontales, forment une sorte d'escalier et permettent de se hisser jusque sur la plate-forme du sommet qui mesure une demi-douzaine de mètres carrés. De là on peut contempler, au-delà des constructions postérieures – pyramide toute proche de Khéphren, pyramide plus lointaine de Mykérinos, Grand Sphinx couché vers le sud, tombes alignées en plan réguliers – les doux replis du sol sablonneux et doré et imaginer peut-être les sentiments de Khéops monté à la même place et conscient de sa nature de fils du Soleil. Orgueil peut-être, mais calme fierté et saisie du divin.

Si l'on regarde la pyramide en s'éloignant un peu du plateau, elle apparaît comme une sorte de prolongement de celui-ci vers le ciel. Elle n'est pas couchée et comme appesantie sur le sol, à la façon de celle de Dahchour Nord, ni pointant de façon aiguë comme un obélisque plus renflé, mais elle s'élève dans les proportions les plus parfaites. Le rapport, en effet, de la base au sommet n'est pas de la simple moitié comme dans celle de Dahchour Nord, mais excède la moitié d'un bon sixième, conférant ainsi à cette masse la hauteur nécessaire pour éliminer la lourdeur tout en conservant la puissance.

LES PYRAMIDES DE KHÉPHREN ET DE MYKÉRINOS

Édifiées sur des bases analogues (143 m de haut sur 215 m de côté à la base, avec une pente de 52 degrés; 62 m de haut sur 108 de côté à la base avec une pente de 51 degrés), les pyramides de Khéphren et de Mykérinos forment avec celle de Khéops une suite harmonieuse. Légèrement plus petite, mais posée sur

(12) Panneau de Hésyrê/ Le roi Djéser courant

une assise plus élevée, et de mesures peut-être plus audacieuses, la première (pl. II) dresse à son tour, face au monde, l'affirmation de la puissance des pharaons. De mêmes proportions que celle de Khéphren, mais réduite de moitié, la pyramide de Mykérinos est davantage à l'échelle humaine. Et par comparaison avec ses deux prédécesseurs qui, selon Hérodote, auraient laissé le souvenir de despotes cruels, le monument qu'il a élevé reflète le sentiment, qu'il a imprimé dans l'esprit de ses sujets, d'un roi plein de bonté et d'intelligence. Encore, à propos de Khéops et de Khéphren, les traditions rapportées après plus de deux mille ans par les prêtres égyptiens à l'historien grec, – même appuyées par des allusions, d'ailleurs trop vagues, contenues dans des satires populaires très postérieures à l'Ancien Empire –, sont-elles sujettes à caution. Elles ne font sans doute que durcir dans la mémoire des générations l'impression que devaient donner par contraste deux pharaons d'une puissance fulgurante et un troisième chez lequel elle s'affaiblit; contraste accusé par les proportions de leurs pyramides respectives. A une époque surtout comme celle de la IVe dynastie, les grandes pyramides ne pouvaient être l'œuvre de sujets traités comme des esclaves et contraints sous le fouet d'exécuter les fantaisies d'un maître dur, elles témoignent au contraire de l'enthousiasme religieux, comparable à celui des bâtisseurs de cathédrales, d'un peuple qui, en assurant les conditions de la survie pour son souverain, fils des dieux, est conscient de travailler pour sa propre éternité.

GRANDEUR DES TROIS PYRAMIDES...

Considérées dans ces perspectives humano-divines, les trois grandes pyramides profilent sur l'horizon un ensemble unique. Isolée, chacune retiendrait l'attention de l'artiste par ses proportions: celles-ci soulignent encore le but de l'architecte d'exprimer, par cette tour dont la pointe est entre ciel et terre, une sorte d'irradiation du soleil sur le monde et, réciproquement, de faire monter les aspirations du monde vers le soleil. En groupe et de quelque côté qu'on les regarde: en enfilade, de trois-quarts ou de face, avec leurs pierres ocre qui se marient si bien avec le rayonnement éclatant du plein jour ou qui revêtent les couleurs mordorées, puis violettes du crépuscule, contemplées dans leur gradation montante ou descendante, se détachant nues, sous le feu du soleil ou sur les voiles de la nuit, elles sont l'image pérenne d'une vie, d'une mort et d'une éternité harmonieuses et intimement liées (pl. 13).

DANS L'AMÉNAGEMENT INTÉRIEUR, PERFECTIONNEMENTS ANALOGUES

Les aménagements intérieurs offrent, de l'une à l'autre, d'assez importantes différences, qui méritent d'être soulignées.

L'entrée se présente comme auparavant sur la face nord. La pyramide de Khéphren comporte deux entrées du même côté,



(13) Les trois grandes pyramides



(14) Oiseaux dans un fourré de papyrus

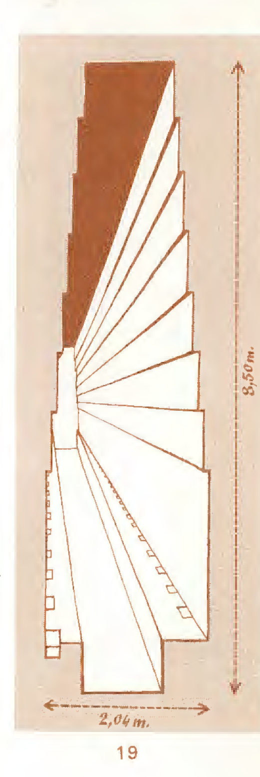
Le prince Khoufou Khaf et sa femme



la première étant dans le sol. Même lorsqu'il n'y a qu'une entrée, le couloir se divise à un moment donné dans le sens de la hauteur; les deux subdivisions aboutissent chacune à une chambre. La chambre du niveau le plus élevé est désignée, par la présence du sarcophage, comme celle de la tombe royale; elle occupe pratiquement le centre de la superstructure. L'autre, qui pouvait éventuellement servir de tombe, au cas où le roi mourrait avant l'achèvement de la pyramide, était probablement destinée à abriter les vases canopes.

Le procédé de construction de salles avec voûte à encorbellement, inauguré dans la pierre à Meidoum, est plus que jamais en honneur. Mais il obtient son triomphe à l'intérieur de la pyramide de Khéops dans la longue galerie *(fig. 19)*, de 46,50 m de long, haute de 8,50 m, bordée de banquettes de 0,60 m de haut et 0,50 m de large, qui mène au caveau royal. Les murs s'y rétrécissent, dans le sens de la hauteur, par sept surplombs dont le dernier est droit. Cette voûte en escalier inversé, en plus de sa destination qui est de résister, en la répartissant, à la poussée de la masse supérieure pour ménager l'espace du couloir, est d'un effet artistique original et puissant.

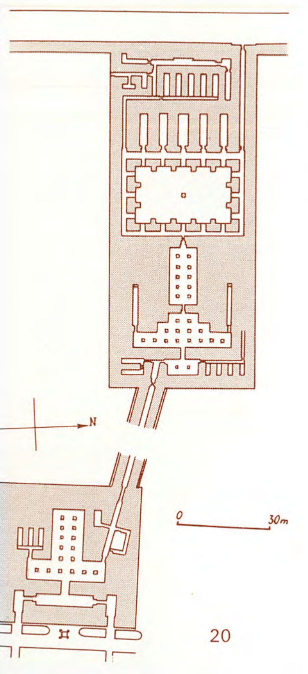
Alors que, dans cette même pyramide, le caveau de niveau le plus bas est voûté en encorbellement, celui où l'on a trouvé, placé à l'extrémité ouest, le sarcophage du roi, est recouvert d'un plafond plat, fait de neuf dalles, d'une longueur de près de 6 m chacune, posées dans l'axe nord-sud. En vue d'alléger la poussée qui ne pouvait manquer de s'exercer sur une surface aussi étendue, des chambres de décharge, au nombre de cinq, – dont le plafond est fait de rangées de dalles inclinées et appuyées l'une sur l'autre en forme de V renversé, l'angle intérieur creusé à l'imitation d'une voûte réelle –, ont été ménagées jusqu'à 100 m au-dessus. Le calcul des architectes s'est avéré bon, puisque la salle est restée en parfait état. Les blocs de granit qui la revêtent entièrement ont été ajustés avec une minutie digne de la dépouille royale qu'ils devaient abriter.



19

Dans cette pyramide, de même que le caveau souterrain, celui où l'on a trouvé, placé à l'extrémité ouest, le sarcophage du roi, est recouvert d'un plafond plat. Il est fait de neuf dalles, d'une longueur de près de 6 m chacune, posées dans l'axe nord-sud. En vue d'alléger la poussée qui ne pouvait manquer de s'exercer sur une surface aussi étendue, des chambres de décharge, au nombre de cinq, ont été ménagées jusqu'à environ 25 mètres au-dessus. Leurs plafonds successifs sont constitués de grandes dalles horizontales, sauf celui de la chambre supérieure, dont le plafond est fait de rangées de dalles inclinées et appuyées l'une sur l'autre en forme de V renversé. Le calcul des architectes s'est avéré bon, puisque la salle est restée en parfait état.

ENSEMBLES FUNÉRAIRES DES GRANDES PYRAMIDES


20

parallèles à la face sud de la pyramide, dont l'une au moins contenait, quand on a enlevé les dalles de couverture, une très longue barque ayant sans doute servi au transport des objets funéraires et, dans l'ensemble de Khéphren *(fig. 20)*, le Grand Sphinx (pl. 15).

Le temple d'accueil de l'ensemble de Khéops n'a pas laissé de traces visibles, ayant été recouvert par un village, mais il ne fait pas de doute qu'il donnait le départ à la chaussée montante, longue, comme dans les autres cas, de plusieurs centaines de mètres. Celui de l'ensemble de Khéphren est encore en grande partie debout. Mykérinos n'a pu que poser les fondements de celui de sa pyramide. Les éléments sont donc trop peu nombreux et surtout les motifs religieux trop peu connus pour que l'on puisse rendre compte de l'évolution des formes. Cependant, le trait qui distingue ces temples de celui de Snefrou est la transformation du portique avec chapelles à statues du fond de la cour en une salle hypostyle en forme de T, semée elle aussi de statues royales, absorbant même la cour dans le temple d'accueil de Khéphren.

L'évolution est plus apparente dans les temples hauts. Il est fort probable que la salle d'offrandes avec stèles continue à en former le sanctuaire. Mais le hall d'entrée devient de plus en plus complexe sous les deux premiers rois, avec une certaine tendance à la simplification sous Mykérinos. Il semble, en effet, vouloir emprunter ses éléments principaux au temple de la vallée, à moins que ce soit à celui de Khentimentiou d'Abydos. Dans le temple haut de Khéops, c'est la grande cour qui vient se placer entre la chaussée montante et sa salle d'offrandes, pourvue d'une rangée de piliers sur les quatre côtés, deux nouvelles rangées en nombre décroissant suivant les retraits apportés au mur du fond qui ouvre sur le sanctuaire. Le temple haut de Khéphren accentue ces emprunts au temple de Khentimentiou d'Abydos et au temple de la vallée. C'est d'une part la grande cour rectangulaire, percée de seize portes communiquant sur trois côtés avec un déambulatoire, et, par celui du fond, avec six chapelles rappelant les trois chapelles du sanctuaire d'Abydos et précédant le sanctuaire d'offrandes proprement dit, des statues sans doute assises du roi étant placées entre les portes; c'est, d'autre part, depuis l'arrivée de la chaussée montante jusqu'à cette grande cour, la succession de trois salles hypostyles, dont l'ensemble affectait la forme d'un T, la seconde, transversale, ayant trois rangées de piliers en nombre décroissant correspondant aux retraits du mur vers la hampe du T. Cet ensemble est simplifié et en même temps modifié par Mykérinos. Celui-ci place en premier lieu la grande cour et, non plus en-deçà, mais au-delà de celle-ci, une salle hypostyle à deux rangées de piliers en nombre décroissant, correspondant au plan de la salle. La

seconde partie de la salle hypostyle ouvre sur une chapelle en longueur qui forme la hampe du T dont la salle hypostyle serait la barre, cette chapelle étant sans doute destinée à abriter une statue assise du roi. Mykérinos paraît donc inaugurer la séparation qui, à partir de la Ve dynastie, sera de règle entre la partie publique et la partie sacrée d'un temple.

Dans les temples funéraires comme dans les pyramides, les pharaons de la IVe dynastie, surtout Khéops et Khéphren, affirment tranquillement leur puissance. Ils ne dédaignent pas la variété de conception: on le voit par le plan de leurs temples; ni la décoration: ainsi des textes peints en vert ou en bleu qui encadraient les portes donnant dans le déambulatoire du temple haut de Khéphren; ni même la richesse, mais, dérivant d'un goût pour la sobriété, parfaitement adapté à la pierre, cette richesse était réservée non au décor, mais au choix du matériau: les pyramides étaient au moins partiellement revêtues de plaques de granit et les piliers des temples étaient généralement de même matière. Tous leurs soins, cependant, sont donnés à disposer de grandes masses, utilisant ainsi à plein la qualité essentielle de la pierre et marquant un net progrès par rapport à Imhotep et même à Snefrou. La multiplication des piliers carrés dans les temples, et surtout la pose audacieuse, sur leurs massifs puissants, d'immenses dalles de granit, comme on les voit encore en place dans le temple bas de Khéphren, témoignent moins d'un goût du colossal ou d'une grande ingéniosité dans le transport et la disposition de telles masses, que d'une pleine conscience chez les constructeurs de leur rôle de pharaon, fils du Soleil, dieu sur terre *(fig. 21)*.

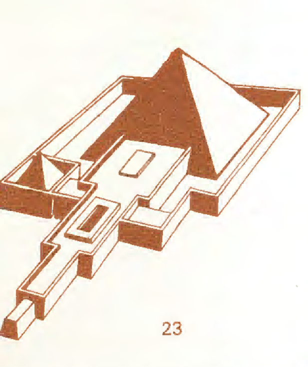
DÉCADENCE DANS LES PROCÉDÉS DE CONSTRUCTION DE LA PYRAMIDE, MAIS NAISSANCE DE LA COLONNE

Une certaine décadence se manifeste néanmoins à la fin de la IVe dynastie, dont on sent les premières touches dans les monuments architecturaux de Mykérinos, plus accentuée chez son successeur Chepseskaf. Celui-ci semble renoncer à la pyramide, se contentant probablement d'un grand mastaba en forme de sarcophage avec ses temples funéraires très simplifiés, appelé par les Arabes le *Mastaba El-Faraoun*. Mais la Ve dynastie, quoique avec des moyens plus réduits, reprend encore brillamment le flambeau et le transmettra à la VIe.

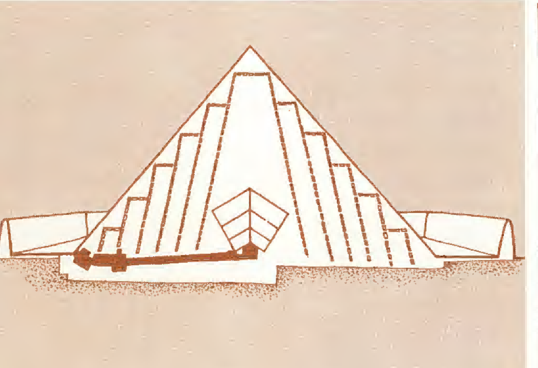
Les rois de la Ve dynastie, à qui est due la renaissance du culte solaire, se devaient, en effet, d'assumer une forme de monument funéraire aussi en rapport avec leurs conceptions religieuses. Mais, comme ils le feront de l'ensemble funéraire, ils en stabilisent les données. Que ce soit à Sakkarah, où seront enterrés Ouserkaf, le premier, et Ounas, le dernier de la dynastie, ou à Abousir, que choisissent les autres, les mesures de la pyramide sont moindres que celles de la pyramide de Mykérinos, elles

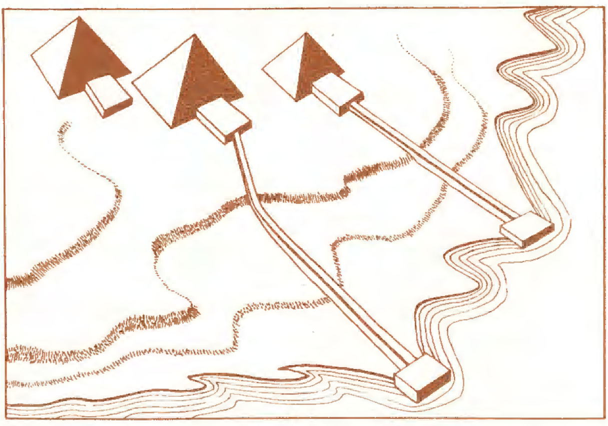

21

avoisinent une soixantaine de mètres en hauteur et une quarantaine à la base, la pente étant d'environ 51 degrés. La construction de la pyramide est dans l'ensemble conforme aux procédés anciens, mais l'entrée est au niveau du sol, la chambre funéraire, contenant le sarcophage et précédée d'une antichambre, est au centre, protégée par trois énormes chambres de décharge, et c'est autour d'elle que s'assemblent les tranches agglomérant les pierres, dont les blocs extérieurs sont d'ailleurs de dimensions diverses et superposés sans grand soin, permettant ainsi une élévation plus rapide du monument *(fig. 22 et 23)*. La chambre funéraire, à partir d'Ounas, a un plafond fait de dalles appuyées les unes sur les autres par une extrémité à la façon d'un V renversé et peint d'étoiles sur fond bleu, tandis que les murs



23





22

s'ornent des fameux Textes des Pyramides. Les barques solaires restent en honneur, ainsi que la pyramide satellite, mais celle-ci se loge dans le voisinage immédiat du temple haut et au sud, pour garder les rayons du soleil couchant. Le temple bas se réduit à un ensemble de portiques d'accueil à colonnes, auxquels on accède par des rampes et des quais, plus développé, cependant, à partir d'Ounas. Mais la chaussée montante est désormais couverte et s'orne intérieurement de bas-reliefs. C'est le temple haut qui semble réunir toutes les cérémonies, mais, tandis que celui de la pyramide d'Ouserkaf garde les mêmes divisions que celui de la pyramide de Mykérinos, à partir de Sahouré le plan s'uniformise: un long hall conduit à une cour entourée d'un portique à colonnes, c'est la partie publique; puis la chambre aux statues aboutit par deux longs halls au sanctuaire, cette fois appuyé immédiatement à la pyramide et contenant, non plus une double stèle, mais une stèle fausse-porte, qui, à partir de Sahourê, restera en usage. Une recherche de décoration se décèle, d'abord dans le choix des matériaux, – l'albâtre étant réservé au dallage du sanctuaire, le basalte au dallage des cours, le calcaire fin aux parois murales, le granit aux colonnes, celles-ci,

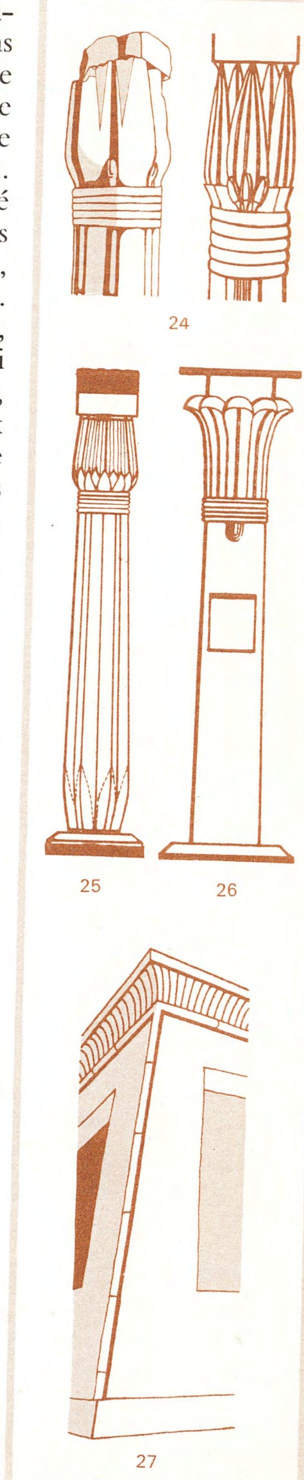


Ptahhotep humant le parfum sacré,

selon les règnes, étant palmiformes, lotiformes ou papyriformes –, ensuite dans les reliefs qui ornent le sanctuaire et sans doute d'autres parties du temple. Ce plan du temple haut se maintiendra jusqu'à la fin de l'Ancien Empire et, si l'on remarque une interruption à la XIe dynastie, il sera repris par les rois de la XIIe dynastie, lorsqu'ils établiront leur capitale dans le Delta.

A la Ve dynastie revient par ailleurs la gloire d'avoir libéré entièrement la colonne, en la lançant même d'un seul jet vers le ciel. L'indépendance déjà acquise par les piliers carrés a pu, en dépit d'une origine distincte, former l'étape indispensable. Plusieurs modèles, tous monolithes, apparaissent, en effet, constitués dans le temple du roi Sahourê à Abousir ou dans celui d'Ounas à Sakkarah. Certains – et spécialement le papyriforme, désormais typique de l'ordre égyptien – survivront jusqu'aux dernières périodes des temps pharaoniques. Moins sans doute dans un souci d'esthétique que de symbolisme religieux, ils succèdent, – en stylisant l'ensemble à l'imitation de plantes, simples ou réunies, – aux supports (troncs d'arbre ou perches) entourés de tiges et couronnés de fleurs ou de feuilles, qui soutenaient les plafonds. La colonne lotiforme fasciculée *(fig. 24)* présente ainsi un fût en faisceaux arrondis souvent amincis vers le sommet, où ils sont tenus par une quintuple ligature, et se prolongeant en fleurs entr'ouvertes qui s'infléchissent à leur tour vers l'axe. La colonne papyriforme fasciculée *(fig. 25)* a davantage l'aspect d'une plante: de la base où il est rétréci et où chaque faisceau en arête se double d'une petite feuille gravée, le fût se renfle presque aussitôt pour monter en s'amincissant vers le calice qui déborde légèrement et d'où part l'ombelle fermée; une quintuple ligature au-dessous du calice semble imitée du même élément de la colonne lotiforme. La colonne palmiforme *(fig. 26)*, qui ne se retrouvera qu'à la période ptolémaïque, est un fût cylindrique lisse, placé sur une base rectangulaire plate, aminci vers le sommet et couronné, après une quintuple ligature, par un ensemble de feuilles de palmier stylisées, dont la pointe s'incurve vers l'extérieur; la ligature apparaît comme un élément rapporté, emprunté, sans raison architectonique, aux deux ordres précédents.

Deux éléments apparaissent dans les mêmes monuments et feront désormais partie de la décoration architecturale. Le *tore* *(fig. 27)* imite dans la pierre le roseau consolidant la ligne de rencontre des plans de l'édifice en matériaux friables; il a pour but de masquer dans la construction en pierre les arêtes vives verticales ou horizontales. La *gorge* *(fig. 27)*, inspirée des palmes retombantes qui protégeaient contre l'escalade le sommet des murs de jardins, a l'aspect d'une corniche qui couronne les édifices, dans une sobriété d'ornementation typique du goût égyptien.



La VIe dynastie n'apportera à cet ensemble de monuments que de minimes modifications qui affectent surtout le temple bas: une longue esplanade, à laquelle on accède par des rampes, s'étend en largeur devant une salle à huit piliers, commandée par une entrée centrale, et suivie de deux autres salles plus petites, les unes et les autres flanquées de magasins. La décoration en relief reprend la tradition inaugurée par Snefrou.

Utilisation à une échelle plus humaine, soit par les dimensions et les procédés de construction, soit par la richesse et la variété des matériaux, le souci de décoration et l'emploi désormais établi des colonnes, ainsi se caractérise l'architecture de la fin de l'Ancien Empire. Elle termine dignement une grande période, peut-être la plus exaltante de l'histoire de l'art égyptien par l'affrontement à un matériau nouveau, son exploitation dans le sens de la grandeur et d'une sobre puissance, enfin son usage plus mesuré et plus humain, mais toujours en magnifique hommage à la vie dans l'au-delà.

ARCHITECTURE FUNÉRAIRE PRIVÉE

Le terme de sépulture privée, en ce qui concerne les tombeaux différents de ceux des rois, n'est peut-être pas particulièrement bien choisi. Il est fort probable que tous les Égyptiens, à toutes les époques, se sont fait pieusement enterrer. Il paraît certain, en revanche, que le privilège de jouir du même culte funéraire et donc des mêmes avantages post-terrestres que le roi, n'a été partagé d'abord que par quelques-uns, et en premier lieu, par les membres de la famille royale, avant d'être progressivement étendu au plus grand nombre.

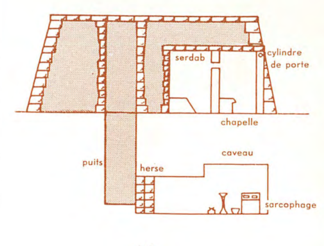
TOMBEAUX DE REINES

Parmi ceux qui devaient en être plus spécialement favorisés, il faut compter les reines. Il est possible que la reine Hétep-hérès, épouse de Snefrou et mère de Khéops, ait été d'abord ensevelie sous une pyramide à Dahchour. Son fils, en tous cas, fit creuser une nouvelle tombe pour elle à Gizeh, où fut enfermé un très riche mobilier. C'est à Gizeh, en général au sud de la pyramide royale, que l'on trouve de façon certaine des pyramides affectées à la sépulture de reines, avec caveau souterrain et temple funéraire: trois près de la pyramide de Khéops, une près de celle de Khéphren, trois près de celle de Mykérinos. Certaines contenaient encore un sarcophage en pierre ou en bois; le temple est bâti selon le plan de celui adopté pour les pyramides royales. Comme on le voit, l'extension de ce mode de sépulture a été extrêmement limitée.

LE « MASTABA »

Le mastaba, en revanche, lui-même autrefois sépulture royale, constitue en général, jusqu'à la fin du Moyen Empire, le monument tombal *(fig. 28)* des princes et des hauts fonctionnaires

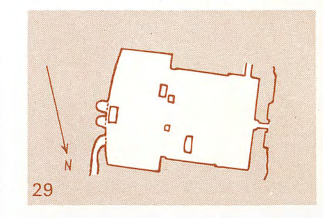
favorisés du privilège de participer aux offrandes funéraires royales, – parallèle pourtant à partir de la Ve dynastie et surtout en Haute-Égypte de la tombe rupestre. Il est significatif que l'emploi de la pierre y est d'une ou deux dynasties en retard sur la sépulture royale. Ainsi le caveau – en forme de voûte simple ou d'escalier renversé (IVe dynastie) ou de V inversé, souvent, surtout à la IIIe dynastie, creusé dans le roc, situé au fond d'un puits ou d'une fosse, à laquelle on accède en général par un escalier, mais à partir de la Ve dynastie par une rampe –, est encore recouvert intérieurement de briques crues plâtrées jusqu'à ce que, sous Snefrou, la brique soit remplacée par la pierre; mais il faudra attendre Khéops pour que la pierre remplace le bois dans la fabrication du sarcophage et élimine la brique crue dans le mastaba proprement dit. Masse pleine sous les premières dynasties, ce dernier se creuse, dès la IIIe dynastie, pour recevoir une chapelle – développement en profondeur de la niche décorée d'une fausse porte –, et, à partir de la Ve dynastie, pour se subdiviser en pièces multiples correspondant à la multiplication des fausses portes. La chapelle proprement dite est donc ou bien extérieure au monument, bâtie en briques, avec une ou deux niches au fond desquelles se trouve une dalle d'offrandes, ou bien intérieure, soit de type cruciforme, soit en L, creusée de niches, dont deux principales pour les offrandes, la plus importante au sud, la moins importante au nord, et pourvue d'un *serdab*, pièce d'entrepôt des statues du mort, avec laquelle on communique par une fente dans la muraille. Les niches peuvent être ornées: à la IIIe dynastie certaines sont revêtues de panneaux de bois sculptés. Mais c'est la multiplication des pièces, sous la Ve dynastie, qui permet, par l'extension des surfaces, l'extension parallèle de la grande décoration. La table d'offrandes, héritée des dynasties antérieures, se combine avec les niches-portes pour former les stèles fausses-portes, par lesquelles le mort était censé communiquer avec le monde des vivants. Constituée d'une niche encadrée, surmontée d'une table d'offrandes, elle apparaît pour la première fois à Meidoum, sous la IVe dynastie, mais c'est à partir de la Ve dynastie qu'elle devient un élément institutionnel de la chapelle funéraire avec triple encadrement, en extension successive, paré de tores aux angles et de la gorge égyptienne au sommet.



28

LE « MASTABA » RUPESTRE

A côté du mastaba édifié à la surface du sol, apparaît à Gizeh sous Mykérinos le mastaba rupestre, réduction normale, quand la nécessité s'en fait sentir, de tous les éléments de la tombe à sa partie essentielle qui était souterraine. Sa caractéristique est de traiter la façade et la porte à l'instar de celles d'un mastaba et de loger le puits derrière la chapelle. Celle-ci, avant la chapelle des mastabas indépendants, peut se subdiviser en pièces multiples



29

et s'orner de piliers réservés dans la roche. Presque simultanément et correspondant au début de la féodalité qui s'étendra sous les dynasties suivantes pour ne cesser qu'au Moyen Empire, le premier mastaba rupestre provincial apparaît en Moyenne-Égypte à Tehneh (pl. 32 et *fig. 29*).

A partir de la Ve dynastie, le mastaba rupestre prédomine, alternant en Haute-Égypte, parfois dans le même lieu à la VIe dynastie, avec la tombe rupestre qui n'offre plus qu'une entrée, abandonnant la face talutée des mastabas. Face à l'entrée, au fond de la tombe, s'inaugure l'usage de placer en haut relief une statue ou un groupe de statues. Le puits est souvent remplacé par un couloir ouvrant dans la chapelle et conduisant au caveau, lequel est parfois de plain-pied avec celle-ci. Les surfaces plates facilitent les grandes décorations, d'abord en relief, ensuite, peut-être à cause des inégalités de la pierre, en couleurs. Les niches et les fausses-portes se multiplient. Pendant cette période, les grandes nécropoles de Moyenne-Égypte, des deux côtés du Nil, offrent d'admirables tombeaux.

Il est difficile de déterminer s'il y a eu évolution du mastaba indépendant à la tombe rupestre en passant par le mastaba rupestre. La fortune de la tombe rupestre et même du temple rupestre en Moyenne et en Haute-Égypte, aux époques suivantes, laisse plutôt supposer une conception spéciale du royaume des morts, ensemble de cavernes ou étendues désertiques, plutôt que, comme dans le Delta, terres fertiles au printemps éternel.

Lorsqu'on étudie les motifs et les objets qui rendent vivantes les parois extérieures ou intérieures des monuments de l'Égypte ancienne, le mot « décoration » vient naturellement à l'esprit. Dans la mesure où il implique l'idée d'une addition superfétatoire, ou, au mieux, d'un prolongement, par les lignes, les couleurs et les volumes, des directions essentielles de l'objet ou du monument, il ferait commettre ici un contre-sens. Ces motifs, en effet, pas plus que les édifices eux-mêmes, ne sont pour les Égyptiens anciens l'aboutissement d'une recherche d'art. Ils ne constituent pas davantage pour eux, comme le feront, pour les Byzantins, les mosaïques ou les fresques, une sorte d'enseignement illustré, ni même un symbolisme ménagé, selon les divisions du lieu sacré, pour accorder l'esprit aux cérémonies qui se déroulent dans le sanctuaire. Ils sont bien plus que cela: ils sont la projection des cérémonies sur la surface des monuments et, par là, prennent une valeur d'accomplissement, de vie et de renouvellement perpétuels. Symboles à valeur magique, ils puisent automatiquement leur efficacité dans leur figuration même et la fidélité de celle-ci au modèle. On pourrait presque dire que l'édifice est pour eux, bien plus qu'ils ne sont pour l'édifice. Manifestation de plus d'un art engagé.

Relief et peinture

Au moment où, avec Djéser et Imhotep, la pierre reçoit, pour la suite des temps, ses lettres de noblesse, c'est tout naturellement que le relief vient s'y graver. Sans doute la peinture, sans parler du dessin, bénéficiait-elle d'une longue tradition, remontant par l'ornementation des vases et même par la décoration de tombes, comme celle d'Hiérakonpolis, à l'époque préhistorique. Moins ancienne, il est vrai, la technique du relief néanmoins, parce que plus délicate, pouvait même, dans le schiste, dans l'ivoire et – à Abydos, sur des stèles et à Hélouan, près de Memphis, sur des tables d'offrandes et des montants de

portes – dans la pierre, s'enorgueillir de plus belles réussites. Garante d'éternité en architecture, elle ne pouvait l'être moins dans l'ornementation, lorsque, à la différence de la peinture, le relief inscrivait les motifs et les hiéroglyphes non plus seulement à la surface de la pierre, mais comme dans ses œuvres vives. La peinture n'en garde pas moins ses droits. Elle prélude d'ailleurs, semble-t-il, au travail du relief, offrant l'avantage, lorsque le propriétaire de la tombe meurt plus tôt que prévu, de présenter une décoration achevée dans son ordre et qui peut à la rigueur se passer du relief: c'est en partie à cette circonstance que nous devons quelques-unes au moins des peintures qui nous sont restées de la IIIe et de la IVe dynastie. D'autres raisons, d'abord la survivance de murs en briques crues, moins favorables à la technique du relief, et surtout, à la Ve dynastie, l'extension du privilège de la sépulture comme des surfaces à décorer, expliquent le développement parallèle et de plus en plus croissant de la peinture par rapport au relief dans l'ensemble des dynasties suivantes. L'étude de l'évolution du style dans la décoration et celle de la composition ne doivent pas dès lors séparer ces deux techniques, sans s'interdire pourtant de le faire quand elles seront examinées en elles-mêmes. Il y a avantage, en revanche, à distinguer, dans leur évolution même, les monuments royaux, qui donnent généralement le ton aux monuments privés.

L'ÉVOLUTION DU STYLE DANS LES MONUMENTS ROYAUX

La continuité avec le passé, soulignée à propos de la technique, s'observe particulièrement, en ce qui concerne sujets et style, dans les monuments royaux.

MÉTIER TRÈS AVANCÉ À LA IIIe DYNASTIE

Déjà à la IIe dynastie, la figuration humaine est ménagée en relief dans la pierre. Khasekhemoui n'a même pas hésité, à Hiérakonpolis, à s'attaquer au granit. Les surfaces sont malheureusement érasées, et l'on ne peut pas juger du style. Mais on sait, par la palette de Narmer, que longtemps avant, dans le schiste, technique et composition du relief étaient passablement avancées. Il n'est donc pas étonnant que, rendues dans le calcaire, les figurations de Djéser (pl. 12), sur six fausses-portes, trois dans la substructure du monument à degrés, trois dans le tombeau du sud, apparaissent comme des pièces maîtresses. Le roi, qui semble accomplir des rites de fête-*Sed*, est représenté dans le mouvement de la course. Les proportions sont parfaitement respectées; le mouvement traduit par l'inclinaison du corps et l'écartement des jambes; le relief assez aplati. Mais tandis que le torse est schématiquement traité, le sculpteur a donné toute son attention aux jambes et surtout à la tête; les os et les muscles des genoux et des mollets s'inspirent d'un métier déjà acquis avec la palette de Narmer, mais la tête est remarquable, par le nez impérieux et fort, la narine et les lèvres gonflées en de

légers renflements. Les hiéroglyphes qui accompagnent chaque figure sont de grandes proportions, mais de lignes nettes, arrondies et cependant fines. A Maghara dans le Sinaï, un relief rupestre de Sa-Nakht, un des successeurs de Djéser, constitue également un vrai portrait.

SOBRIÉTÉ CARACTÉRISTIQUE DE LA IVe DYNASTIE

La IVe dynastie, avec Snefrou, inaugure le très haut relief (des statues du roi faisant corps avec la niche) dans le temple bas de la pyramide « rhomboïdale ». Les piliers du fond de la cour qui font face à ces niches portent sur chaque côté le roi associé avec une divinité; le relief en est assez haut et arrondi sur les contours, témoignant d'une grande aisance. Sur les murs du corridor d'entrée se suivent des « personnifications féminines des domaines royaux », dont un fragment est au Musée du Caire, premier exemple d'un motif qui demeurera traditionnel. Le bas-relief aux surfaces arrondies caractérise peut-être le temps de Khéops. Il est remarquable au Wadi Maghara où le roi est représenté frappant un chef bédouin, et, plus encore, sur un fragment de Licht qui porte un cartouche tronqué du roi surmontant une personnification féminine d'un domaine royal, dont il ne reste malheureusement que la tête. Le temple haut de la Grande Pyramide était certainement lui-même décoré de reliefs sur calcaire, et il en reste sur granit quelques inscriptions, les premières en relief dans le creux.

Peu de chose demeure du temps de Khéphren, dont on sait néanmoins, par le témoignage d'Hérodote (II, ch. 124-125), que certaines parties du temple haut et la chaussée montante, sans doute sur les parois internes, étaient ornées de reliefs. Il ne semble pas que tel ait été le cas des constructions de Mykérinos, laissées, comme on le sait, inachevées, ni de celles de son successeur.

SUJETS PLUS ANIMÉS, MAIS DÉGRADATION DU RELIEF À LA Ve DYNASTIE

Nombreux, au contraire, sont les monuments de cet ordre qui restent de la Ve dynastie. Sans doute y décèle-t-on un contraste marqué avec la sobriété presque austère des temps de Khéops et de Khéphren. Les sujets se multiplient, s'humanisent et s'animent. Le travail est excellent à Sakkarah dans le temple funéraire d'Ouserkaf (chasse aux oiseaux dans un fourré de papyrus, (pl. 14), où le relief est encore arrondi, mais où les sujets nouveaux demeurent l'exception, et à Abousir dans le temple haut de Sahourê où la vie rayonne, comme il convient dans un renouveau du culte de Rê, non seulement par le nombre et la nature moins rituelle, encore que aussi religieuse, des sujets représentés (chasse dans le désert, scènes de guerre, de danse; détails familiers, comme la grenouille sur un roseau), mais aussi par le mouvement intense qui s'y manifeste et qui ne sera peut-être plus égalé (scène de bateau) dans un relief cependant plus

aplati. Les scènes continuent à se développer dans les temples construits pour les rois suivants et même sur des parois (cour, chaussée, etc) qui ne sont pas seulement celles du sanctuaire. Le dessin reste habile, mais le relief qui n'était plus déjà que fort peu modelé sous Sahourê, ou bien demeure aplati, ou bien se soumet à la nouvelle technique du « relief économique », c'est-à-dire sans évidage du fond, peu fécond en chefs-d'œuvre. Le métier s'en ressent et, si l'on trouve encore de beaux morceaux dans des scènes bien dessinées (l'allaitement par la déesse), neuves (le transport des colonnes par bateaux), ou réalistes (la famine), sur les murs intérieurs de la chaussée d'Ounas, dernier roi de la dynastie, – la décadence devient manifeste.

DÉCADENCE À PARTIR DE LA VI[e] DYNASTIE

Un sursaut intervient à la VI[e] dynastie dans le temple funéraire de Téti, où le relief fait retour aux formes plus arrondies, mais s'il se maintient sous Pépi II lui-même, notamment avec de belles théories de porteurs d'offrandes, il ne peut soutenir la comparaison avec les œuvres de la V[e] dynastie. Un procédé qui sera longtemps suivi est celui apparent sur les faces des piliers de la grande cour dans le temple de Pépi II et qui montre, comme à Dahchour, le roi embrassé par un dieu, mais cette fois en relief dans le creux.

Il faudra attendre la XI[e] dynastie pour retrouver des reliefs royaux. Le pouvoir royal est en effet trop appauvri et divisé pour livrer des œuvres qui émergent. On verra, au contraire, que, dans cet intervalle, les tombes privées offrent des témoins d'une évolution où s'annonce le renouveau du Moyen Empire.

L'ÉVOLUTION DU STYLE DANS LES MONUMENTS PRIVÉS

Les reliefs royaux nous sont en général parvenus sous forme de fragments; c'est donc seulement par conjecture que l'on peut – sauf exception – déterminer leur emplacement dans les monuments. Il n'en est heureusement pas de même pour la décoration des tombes privées et l'on peut suivre ainsi, au cours des dynasties, l'envahissement progressif par les scènes familières des parties les plus reculées de la tombe.

PERFECTION SOUS LA III[e] DYNASTIE

Les sujets « officiels » sont seuls admis dans les chapelles de tombes de la III[e] dynastie qui nous sont restées. Dans celle de Hésy-Rê, toute en briques crues, les niches profondes du corridor-chapelle étaient revêtues de fausses-portes en bois sculpté, tandis que les petites niches avaient le fond peint à l'imitation du bois et le mur opposé orné aussi en couleurs d'une « frise d'objets ». Le relief sur bois des panneaux de cette tombe conservés au Musée du Caire (pl. 12) a toujours à juste titre excité l'admiration. C'est la même perfection de style que dans les « chambres bleues » de Djéser, mais le support permet une plus grande finesse encore: le modelé intérieur des membres et surtout de la

face est plus accentué, notamment par une courbe autour de la bouche, tandis que les hiéroglyphes, toujours longs et fins, sont eux-mêmes, par exemple la chouette ou la palette de scribe, une véritable reproduction en relief, et avec tous ses détails, de la réalité. En revanche, les scènes vivantes prennent pied, pour la première fois à notre connaissance, dans la tombe privée, mais seulement dans le couloir extérieur et, puisque le mur est encore en briques crues, sous forme de peinture: on y devine des éléments d'une scène de chasse dans les marais, avec crocodiles et bétail. A la fin de la III[e] dynastie cependant la brique crue laisse place, mais dans les niches seulement, à la pierre, et c'est celle-ci qui va servir de support au relief, par exemple dans la tombe de Khabaousokar, également à Sakkarah, où le travail reste comparable à celui des panneaux de bois de Hésy-Rê en ce qui concerne les hiéroglyphes, mais où, pour le reste, les détails marqués à gros traits accentuent la lourdeur de masses détachées du fond.

COMPOSITIONS PLUS DÉVELOPPÉES SOUS LA IV[e] DYNASTIE

Sous la IV[e] dynastie au temps de Snefrou, tandis que la pierre envahit la chapelle, généralement cruciforme, les scènes vivantes, spécialement à Meidoum, s'introduisent en relief, mais timidement devant les membres de la famille, également nouveaux venus, dans les limites de simples panneaux à l'intérieur de la chapelle. La raison en est peut-être la forme de celle-ci, peu propice à la grande décoration, que les corridors extérieurs, au contraire, accueillent toujours plus développée, mais en compositions picturales, sur les murs en briques crues. Les reliefs gardent les qualités de la période précédente, assez arrondis et avec un certain modelé, mais sont empreints, de même que les peintures d'ailleurs, d'une certaine gaucherie dans l'expression. Il leur manque encore, sinon la touche réaliste, que manifeste pourtant par exemple la poitrine tombante de Methen vieilli, du moins la liberté d'attitude et de combinaison de mouvements. On le remarque dans la légère distance qui sépare personnages, animaux ou objets. Le dessin, en revanche, est d'une sûreté parfaite de main. De ces qualités et de cette sorte d'idéalisation les exemples ne manquent pas, qu'il s'agisse de la table d'offrandes de Rahotep à Meidoum, une des premières placées au sommet de la stèle fausse-porte, ou des scènes de chasse en relief dans le corridor de la même tombe, ou surtout des peintures qui décoraient le corridor extérieur de la chapelle d'Atet, à Meidoum encore, et notamment à côté de la chasse au filet, du fameux panneau des oies et canards du Musée du Caire (pl. 31). En plus de la sûreté des lignes et de la perfection tranquille du mouvement, qui s'inscrivent sur un fond de légers buissons, la richesse et les nuances des coloris font de ce dernier morceau une pièce étonnante et qui ne sera sans doute pas égalée.

On en retrouve cependant les intentions dans certaines des stèles-pancartes dont s'ornent les tombes de la nécropole de Khéops à Gizeh, et notamment dans celle de Ouépemnofret, au Musée de l'Université de Californie: le relief en est simple, mais la face de Ouépemnofret est modelée, les hiéroglyphes en particulier sont des témoins de cette tendance vers la perfection des détails qui se manifeste aussi bien dans le relief que dans les couleurs qui le revêtent.

Deux styles, d'ailleurs, soit parallèles, soit mêlés, règnent et se perpétueront. C'est, d'une part, la survivance du relief bombé et arrondi sur les bords, mais en gonflement léger, très délicatement modelé et traité par grandes masses planes: l'un des meilleurs exemples est au tombeau du prince Koufoukhaf (pl. 14). C'est, d'autre part, un relief presque uniformément aplati, dont Khéops et Khéphren ont livré le modèle et qui se recommande par la qualité du dessin: on le trouve notamment dans le tombeau d'Hémiounou.

Le relief des hiéroglyphes dans le creux, inauguré dans les temples de Khéops et de Khéphren, se manifeste, sous ce dernier roi, dans le tombeau du prince Minkaf, mais toujours limité aux inscriptions, à côté de reliefs aplatis, le tout dans le calcaire. Mais la surface intérieure de l'hiéroglyphe y subit elle-même un modelage très poussé, qui fait de cette technique une véritable œuvre d'art.

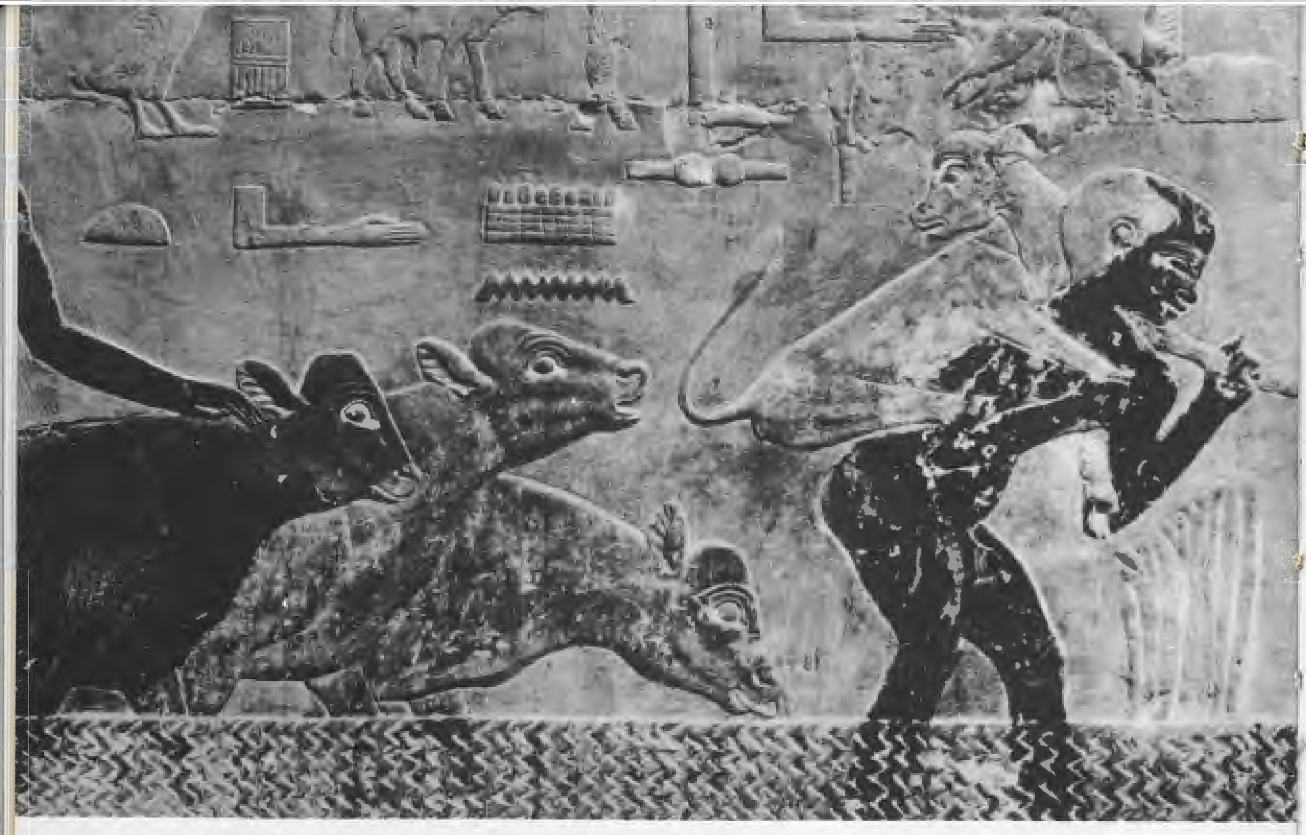
La fin de la dynastie est une époque plus mêlée. Sous Mykérinos, tandis que la tombe de Dououanera présente des personnages en relief légèrement bombé et finement modelé, dans celle de Senenouka, les proportions sont mal observées, les hiéroglyphes ne sont même pas alignés.

C'est à la fin du règne de Mykérinos que les tombes rupestres ont pris leur départ. L'une des plus intéressantes, qui date des premières années du règne de Chepseskaf, est celle de la reine Meresankh III. Le travail n'en est pas de la plus belle qualité, quoique les détails en soient finement poussés, mais il offre un des premiers exemples de la technique du « relief économique », dans laquelle sont traitées les scènes « officielles » comme les scènes vivantes, et notamment parmi celles-ci la navigation dans les marais. Il faut également y noter les portraits en très haut relief et groupés de Meresankh, de sa mère et de ses filles, ainsi que de son majordome Khemten et des siens.

Au début les tombes rupestres feront contraste avec les mastabas sur sol. Ceux-ci, dont le plus parfait est celui de Khoufoukhaf, à Gizeh (pl. 14), avec chapelle en L, se contentent de scènes officielles limitées: le propriétaire avec ses titres, les prêtres funéraires, les porteurs d'offrandes contrôlés par des scribes, parfois une scène de boucherie ou de navigation dans les marais. Une plus grande variété apparaît dans un tombeau



(15) Le grand Sphinx



(16) Troupeau traversant un gué

Chasse à l'hippopotame



(FS 3080) de Sakkarah, encore que les scènes de navigation dans les marais demeurent archaïques, mais elle peut être due aussi bien à la nature des murs en briques crues qui sollicitaient l'emploi de la peinture, traditionnellement plus libre que le relief, ou à l'influence des tombes rupestres. Car, dans celles-ci, l'espace que réservent les salles, plus nombreuses et plus étendues que les classiques chapelles en L ou cruciformes, permet le développement des scènes vivantes (chasses au filet ou dans le désert avec détails pittoresques, agriculture, danse, métiers).

SCÈNES VIVANTES SOUS LA Ve DYNASTIE, MAIS MÉTIER PLUS PAUVRE

Ce développement des scènes vivantes jusque dans les chapelles de forme classique, autour de la stèle fausse-porte définitivement admise, et l'emploi parallèle du relief léger et du relief « économique » portent la marque de la Ve dynastie. Dans cette dernière technique aussi bien que dans celle de la peinture, le décorateur est maître de son trait, en même temps qu'il dispose d'une grande liberté dans le choix, le traitement et la mise en place de ses sujets. Tout dépend finalement de son sens de la vie et de l'art. C'est pourquoi, dans un style moins admirable, mais plus attrayant, que sous les dynasties antérieures, et toujours de grande qualité, la Ve dynastie a laissé nombre de tombes connues, à Sakkarah surtout, mais aussi à Abousir et même à Gizeh, où le visiteur ne sent jamais son intérêt se lasser. La tombe de Ti, à Sakkarah, avec son hall à piliers, caractéristique de la seconde moitié de la dynastie, introduit sous l'influence des tombes rupestres, avec ses nombreuses salles aux reliefs délicats, souvent peints, où se suivent les sujets les plus variés (pl. 16), de chasse dans les marais, de paysannerie, de fabrication de bateaux ou d'apport d'offrandes, en est un des plus beaux exemples. De Gizeh sont les tombes du nain Seneb et de Akhtihetep (celle-ci au Musée du Louvre) (pl. 16), ainsi que celle de Kanofer, usurpée par Akhetmérynesout, lesquelles, les deux premières en bas-relief souvent modelé et généralement peint, la dernière en compositions picturales, déploient une réelle aisance de dessin et de mouvement, sans s'interdire les pointes d'humour. La scène où un paysan empêche son chien de dévorer un chevreau que sa mère met bas, présente au tombeau d'Akhtihetep comme dans celui de Akhetmérynesout, en est une illustration. Mais déjà dans celui de Sechemnefer, à Gizeh, s'annonce le haut relief qui sera caractéristique de la VIe dynastie.

SOUS LA VIe DYNASTIE, EXTENSION DE LA DÉCORATION DANS UN MÉTIER PLUS LIBRE ET PLUS SOUPLE

Sous celle-ci, la décoration atteint la chambre funéraire elle-même. A l'exemple, en effet, de ce qui a été admis dans le caveau de la pyramide d'Ounas, les courtisans prennent l'habitude de faire placer des inscriptions, et même la table d'offrandes, sur les murs qui abritent le sarcophage. Le relief, ainsi qu'on l'a dit, est haut et arrondi sur les bords. A la surface, il reste relativement

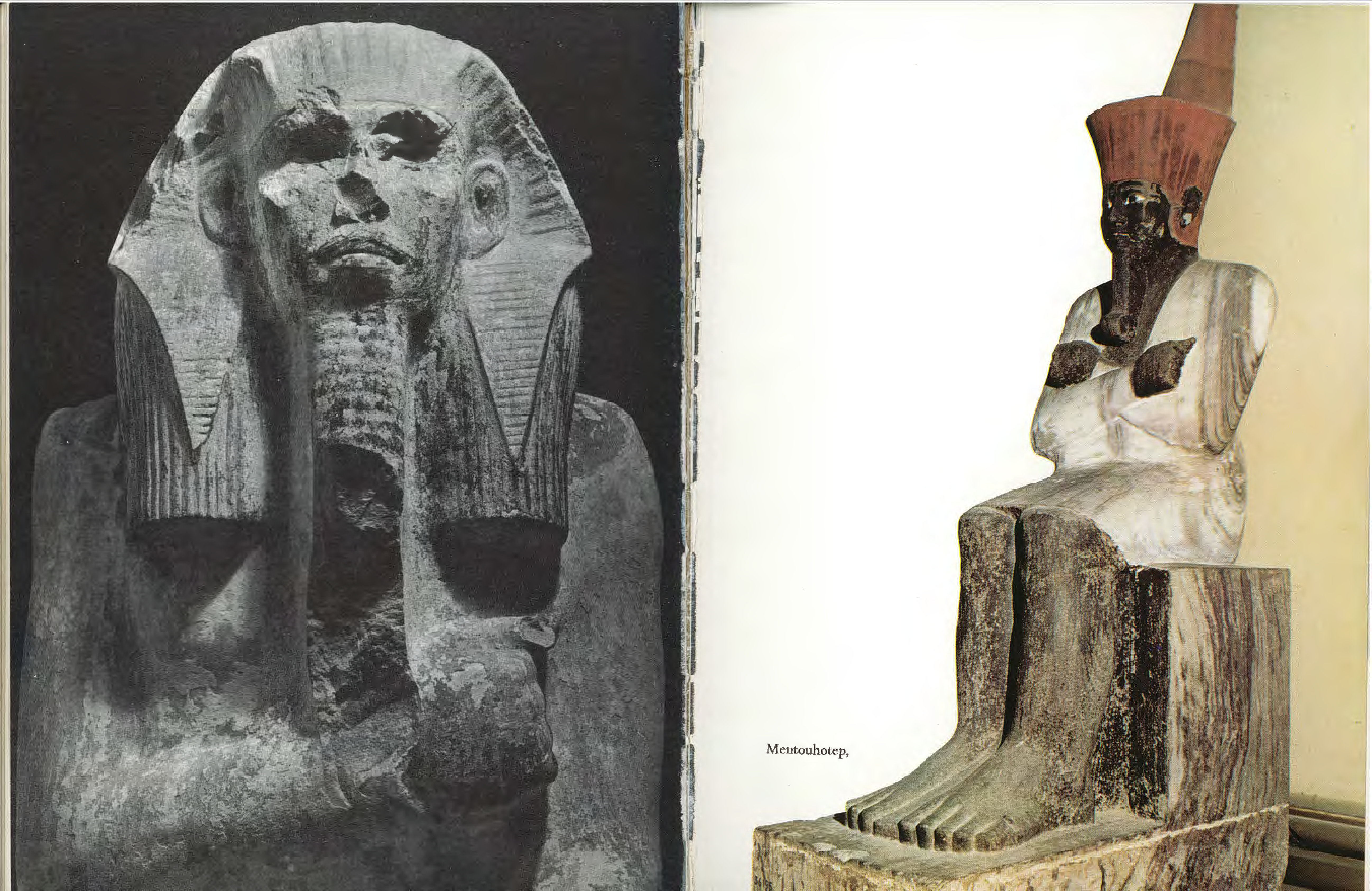
aplati et comporte rarement un modelé intérieur. En revanche, certains détails, tels que la chevelure ou des ornements vestimentaires, y sont simplement marqués au trait. La perfection de la ligne comme de la technique, ainsi que la recherche et le rendu du mouvement aboutissent à des ensembles qui ne sont pas inférieurs aux meilleures périodes du relief égyptien. L'un des plus remarquables est celui du tombeau de Mererouka à Sakkarah, et notamment la scène où Mererouka est penché en avant avec ses fils étroitement joints à lui (pl. 17). Le sens de la composition paraît désormais acquis: la scène de boucherie dans la tombe de Ptahirouk à Sakkarah en serait un exemple, dans un métier quelque peu fruste (pl. 32), en même temps qu'elle fait preuve d'un réalisme – par l'étalement des entrailles de la victime – qui annonce la Première Période Intermédiaire. Un changement d'ailleurs s'inaugure dans les proportions: la silhouette féminine, notamment, sans laisser en arrière la masculine, devient beaucoup plus mince et allongée, ainsi qu'en témoignent les représentations de la femme d'Ipy à Sakkarah ou de Qar à Gizeh, ou celles de Mererouka lui-même à Sakkarah ou de Thétou à Gizeh. Dans cette dernière nécropole, les peintures, par exemple du tombeau de Kakherptah, présentent, dans les reproductions d'hiéroglyphes d'oies et de canards de la liste d'offrandes, un plumage schématique, également annonciateur de certains trompe-l'œil des périodes suivantes. Quelques tombeaux, comme ceux de Kairer et de la princesse Idout à Sakkarah, peuvent rester fidèles à la technique du relief plus arrondi de la Ve dynastie. Le répertoire, néanmoins, s'enrichit de nouveaux sujets qui naissent, évidemment, des conjonctures sociales ou politiques; c'est, entre autres, la scène complète des funérailles avec pleureuses, ou du siège d'une ville, ou des scènes de chirurgie, qui témoignent d'une tendance à la démocratisation. Désormais à côté de sujets rituels, qui eux-mêmes souvent s'agrémentent de détails pleins d'humour, les scènes se développent avec un équilibre des personnages, une souplesse des mouvements et une sûreté dans le métier – visible dans la qualité du dessin, la perfection de l'évidage par rapport aux limites comme au léger renflement du relief, enfin dans le souci de modelé du visage et des jambes, même sur les sujets les plus petits – qui marquent en cette fin de l'Ancien Empire un des sommets de cet art.

LES SÉPULTURES EN PROVINCE

En province où, dès la Ve dynastie, les grands seigneurs résidents obtiennent de se faire construire des tombeaux, et, en partie à cause de la proximité du fleuve, trouvent avantageuse la conception de la tombe rupestre, le style demeure très proche. Déjà à la Ve dynastie appartenaient les tombes de Cheikh Saïd, d'une facture peut-être un peu lourde qui rappelle celle de la

(17) Mererouka et ses fils





Mentouhotep,

IVe dynastie, mais bien de leur temps dans les scènes de danse, pleines de mouvement. A la VIe dynastie, les ensembles se multiplient et trouent la montagne de toute la Moyenne-Égypte jusque assez avant dans la Haute-Égypte: Deir el-Gebraoui, Dechacheh, Meir, Naga el-Deir, Akhmîm, Denderah reflètent le style du Nord, avec une introduction fréquente de petits détails qui sont le fait de l'artiste plus que de conceptions locales: ainsi la présence d'une chienne et de ses chiots sous la chaise du noble à Deir el-Gebraoui, ou les funérailles dessinées en noir à Meir. Le travail, comme cela s'explique, loin des corps de métier principaux, n'est pas toujours égal et, par exemple, à Deir el-Gebraoui, les espacements sont mal compris et les proportions peu respectées. Mais le nombre, la variété, en même temps que la vivacité des scènes, dans ces tombes de province, enrichissent considérablement les connaissances de science et d'art déjà fournies par les ensembles du nord, tandis qu'elles préparent une nouvelle étape dans l'évolution de l'art égyptien.

Statuaire

Plus peut-être que dans le cas des édifices, dont la destination est évidemment le culte divin ou funéraire, plus même que dans celui des reliefs et des peintures dont on saisit assez vite le sens symbolique, la tendance de l'esprit moderne serait, devant la perfection de la statuaire égyptienne, particulièrement sous l'Ancien Empire, d'y trouver une expression de l'art pour l'art. Ce serait se tromper lourdement, plus encore peut-être qu'à propos d'aucune autre époque de l'art pharaonique. Plus tard, en effet, les statues des personnes privées se multiplieront dans les temples, destinées à provoquer les offrandes et les prières des passants, et leur fonction, sans être pour autant profane, sera de quêter le regard des vivants. Il n'en est aucunement question sous l'Ancien Empire. La statuaire participe essentiellement au caractère surnaturel de l'édifice, elle apparaît même comme la projection dans l'espace des figurations en relief: dans les temples, les statues des rois sont et continueront à être des statues de culte, qui ont droit, comme celles des dieux, à l'adoration des humains; dans les tombes, les statues des rois et celles des personnes privées ne sont même pas destinées à être vues, elles doivent, en général, rester dans une partie cachée du tombeau, le *serdab*, pour servir éventuellement de support au *ka* (ou double) du mort, si la momie vient à être détruite.

La matière peut en être l'ivoire, le bois, le métal même, mais c'est la pierre qui est le plus couramment employée, destinée

8) Djéser (détail de la statue)

à éterniser la forme humaine comme elle a commencé à éterniser ses demeures de l'au-delà. Celles-ci soulevaient des problèmes de dimensions et de poids, et c'est pourquoi il a été possible de saisir le développement progressif de l'architecture dans la pierre depuis ses premiers grands efforts à la IIIe dynastie. Les questions posées par cette matière dans la statuaire avaient trouvé leur réponse avant cette date: les problèmes techniques avaient été résolus dans le processus de fabrication des vases dès avant les premières dynasties, de même que s'y manifestait un sens parfait des volumes; les règles fondamentales de composition artistique et même religieuse étaient déjà fixées à la fin de la IIe dynastie; enfin la technique déjà ancienne de la peinture va permettre de reproduire jusqu'à la couleur de la peau. A l'intérieur de ce cadre, l'art du sculpteur n'a plus qu'à se déployer. Il va le faire dans l'esprit de l'époque: la grandeur.

LA IIIe DYNASTIE: DÉGROSSISSEMENT

Comme en architecture, l'art de la statuaire sous la IIIe dynastie est un art de transition, mais marqué par des œuvres pleines de force. Les témoins qui en restent sont peu nombreux, et sans doute cette indigence correspond-elle en partie au fait. Il est regrettable qu'une seule statue royale ait subsisté, mais il est probable que les sculpteurs étaient eux-mêmes, à cause de la nature délicate de leur art, peu nombreux, réunis en un ou peut-être deux ateliers, qui travaillaient pour le roi. Certains hauts fonctionnaires purent bénéficier de leurs services, mais ils n'appartenaient pas à la famille royale, au contraire de ce qui arrivera à partir de la dynastie suivante, et ne durent cette faveur, ainsi que le montrent leurs insignes et titres, qu'à leurs charges. La facture générale, étroitement tributaire de celle de la dynastie précédente, inaugure cependant quelques traits qui iront ensuite en se développant.

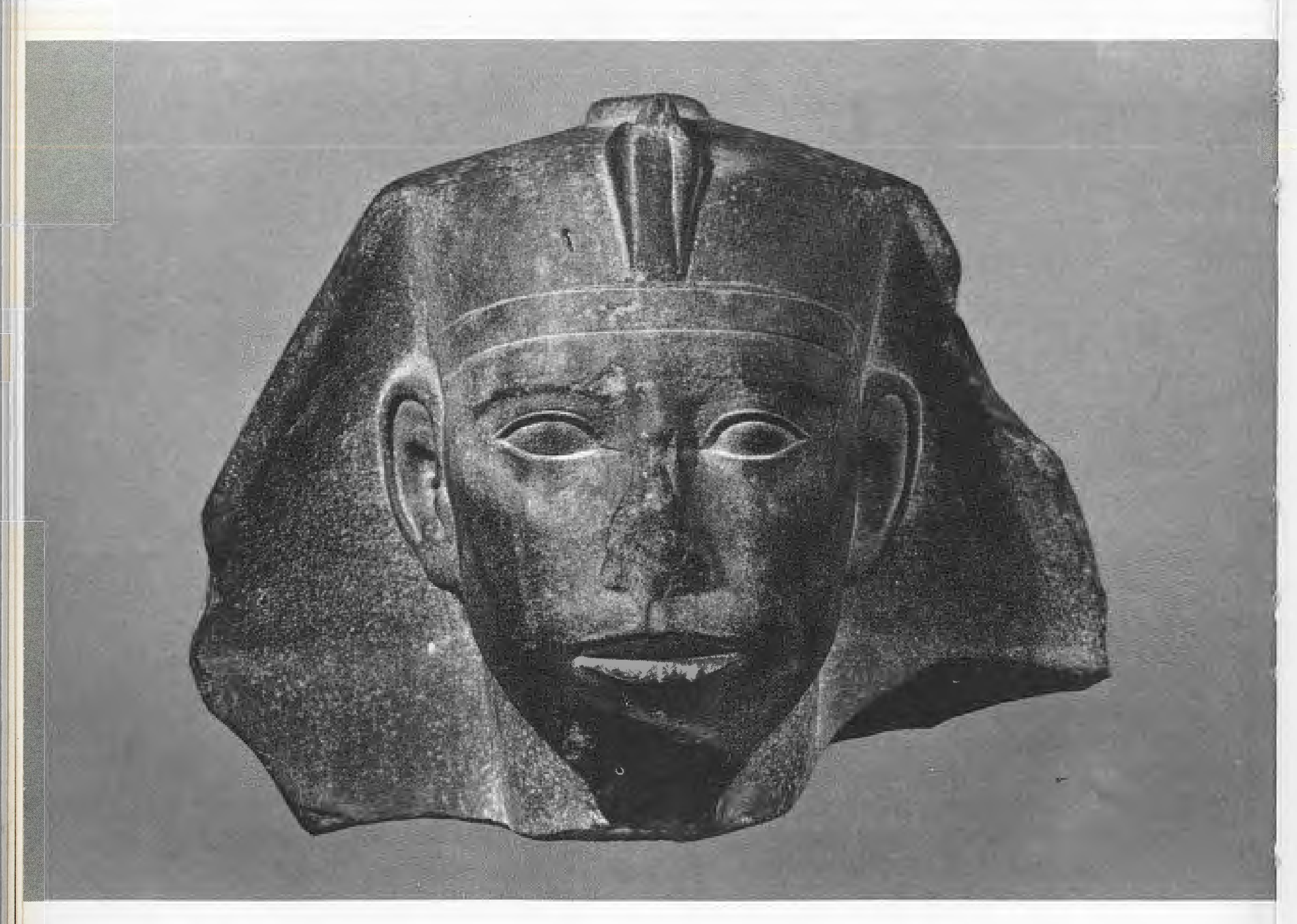
LES REPRÉSENTATIONS DE DJÉSER

L'ensemble du monument à degrés renfermait plusieurs statues de Djéser, dont des fragments sont restés, permettant de juger que certaines le représentaient debout et, fussent-elles entières, pourraient être classées comme chefs-d'œuvre. Celle, maintenant au Musée du Caire (pl. 18), que l'on a trouvée dans le *serdab*, proche du monument à degrés, mérite ce nom, malgré les injures subies par le visage et la disparition presque totale de la polychromie. Le nez est en effet mutilé, et les cavités des yeux ont été vidées du globe de l'œil qui y était incrusté. Mais les traits caractéristiques du visage sont demeurés. Djéser est représenté assis, dans la même pose que Khasekhem et sur le même genre de trône à dossier sans décoration. Mais tandis que, dans la statue de son prédécesseur, la tête, prolongée par la couronne blanche, donne l'impression d'un cylindre étroit, dont la raideur est à peine corrigée par la ligne tombante des épaules,





(19) Sépa et sa femme Neset



(20) Tête de Didoufri

la composition, dans le cas de Djéser, est nettement supérieure: grâce au voile-*némès* qui, avec la perruque, couvre en partie les épaules, les extrémités de celles-ci forment, avec le sommet de la tête, un triangle à deux relais, qui couronne harmonieusement l'ensemble de la statue, déjà assoupli par la position assise. Le visage lui-même est extrêmement frappant, surtout par la saillie des pommettes et la bouche gonflée, où l'on retrouve les traits marqués sur les bas-reliefs des « chambres bleues ». Il n'est pas jusqu'aux orbites creuses qui n'ajoutent, sous la retombée du voile-*némès*, une impression de dureté. Mais une souveraine majesté, peut-être encore un peu barbare, se dégage de la pose du corps bien assis, au dos légèrement penché en arrière, avec une main placée sur la cuisse correspondante et l'autre ramenée devant la poitrine, tandis que la tête bien droite, mais dégagée du voile-*némès* qui l'entoure, regarde fixement en avant.

LES STATUES PRIVÉES

Les quelques statues de hauts fonctionnaires et de dames de qualité appartenant à cette période sont, sauf exception, d'un style plus lourd, qui les apparente néanmoins à celle de Djéser. Qu'il s'agisse des statues assises de Ankh et de Nedjem-Ankh à Leyde, de Bedjmès au British Museum, de la princesse Redydjet de Turin, ou de la statue debout de la « Dame de Bruxelles », le corps est épais, – et la perruque pesante, retombant sur les épaules dans le cas des hommes, sur la poitrine dans le cas des femmes, écrase encore le visage qui, parfois – c'est le cas de Redydjet et du Nedjem-Ankh de Leyde – dans un modelé intelligent et sobre, est fort expressif. Le modèle, et c'est probablement vrai de Ankh et de Bedjmès, en est souvent responsable, mais peut-être aussi la matière: granite rouge ou noir, ou diorite. Le calcaire, dans lequel ont été taillées les statues de Sépa et Neset, du Louvre (pl. 19), contribue à donner l'impression contraire, alors que certains détails allègent considérablement l'ensemble. Sans doute la partie inférieure forme-t-elle un seul bloc, jambes et pieds joints chez Neset, jambes séparées chez Sépa, quoique en fait sculptées en relief sur le support même; mais, d'une part la posture debout, figurant une seule masse qui tombe longue, par l'intermédiaire des bras collés au corps, de la caisse carrée des épaules, d'autre part la tête qui s'en dégage, simplement soulignée par la perruque noire, seule grosse tache de couleur sur cet ensemble de calcaire, confèrent à celui-ci un cachet indéniable d'élégance. Le modelé est marqué, non tant dans le visage, qui est arrondi, que, chez la femme, sur la poitrine et le bassin, chez l'homme sur la ligne des clavicules et les os du genou et de la jambe. Mais le tout est très sobre et, si l'on n'avait des raisons de penser que l'indication légère des clavicules et surtout le traitement des jambes encore prises dans la masse sont la marque d'un manque d'audace et de

métier dans une période de transition, on croirait presque que l'effet a été voulu. Il reste que ces longues formes droites, au modelé à peine indiqué et dont les yeux peints sur le visage sont fixés sur l'au-delà, constituent, à la majesté assise de Djéser, en cette fin de sa dynastie, un pendant qui n'en est pas indigne.

À PARTIR DE LA IV[e] DYNASTIE: LA STATUAIRE ROYALE

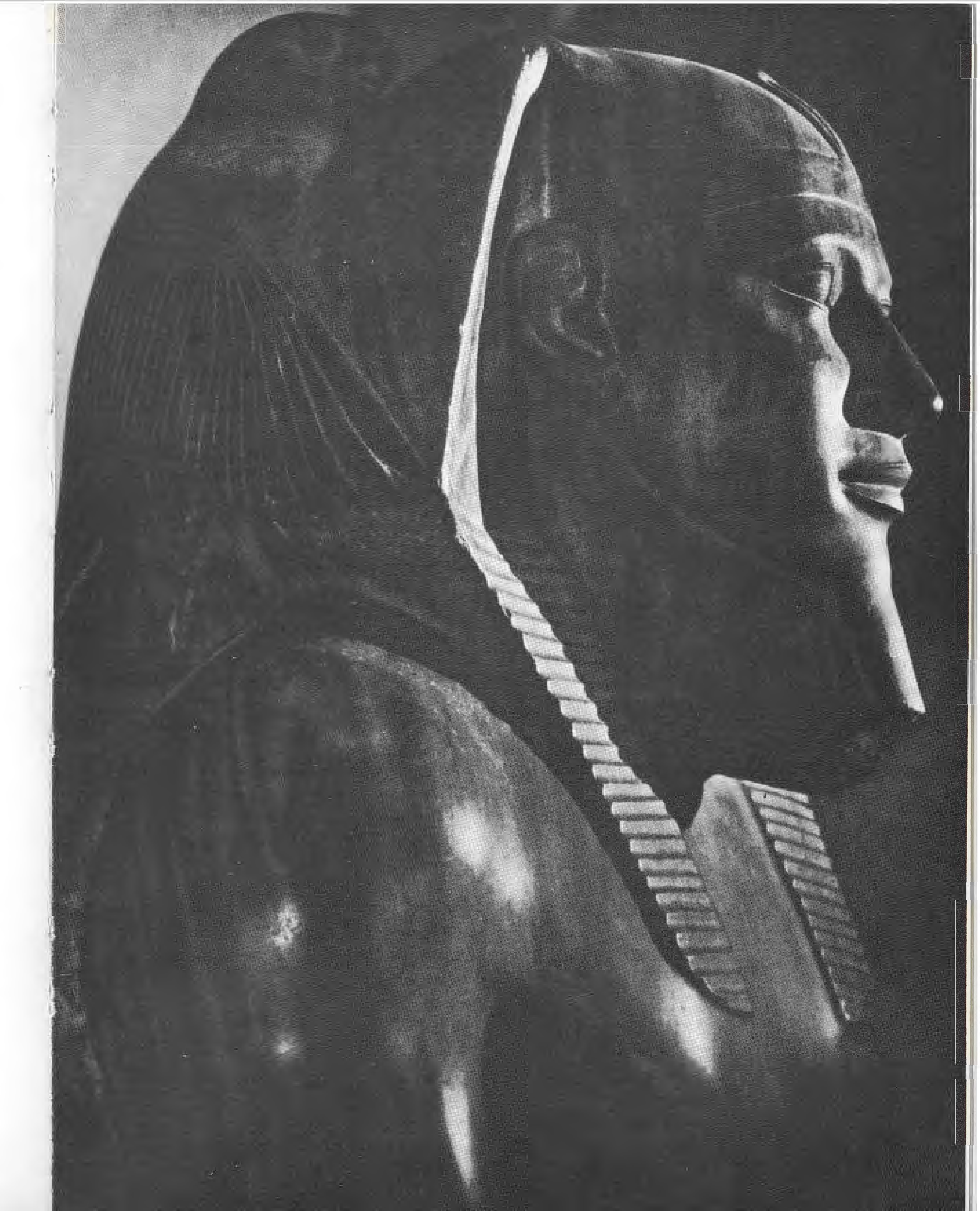
Timidité et gaucherie, ce sont des défauts qui ne se présenteront plus dans la statuaire égyptienne. Et les grandes qualités, notamment la sobriété dans le réalisme, subsisteront. De cette tendance la IV[e] dynastie constitue le sommet qui restera inégalé.

Les débuts sont pourtant difficiles à juger, car jusque tout récemment on ne connaissait aucune statue de Snefrou, dont on possède maintenant deux statues fragmentaires, malheureusement non encore publiées, et, d'autre part, il ne reste de Khéops, à part quelques fragments peu révélateurs, qu'une statuette assise, en ivoire, remarquable cependant, à la fois par une attitude qui l'apparente à la III[e] dynastie et par la recherche, dans le visage, des traits du modèle.

LES SOMMETS: DIDOUFRI ET KHÉPHREN

Il faut attendre le successeur de Khéops, Didoufri, pour disposer de pièces qu'on puisse qualifier de monumentales. Parmi d'autres fragments appartenant à diverses statues de ce roi, assises ou debout, une tête, qui est au Musée du Louvre (pl. 20), constitue, malgré la mutilation du nez, un véritable chef-d'œuvre. Sous le voile-*némès*, maintenu au front par un bandeau que surmonte une *uraeus*, le visage, sauf dans la ligne un peu conventionnelle des yeux, est d'un réalisme discret, mais puissant. Dans le quartzite brun, parfaitement poli et même brillant et qui n'a gardé que quelques traces de peinture, le modelé des muscles faciaux, par des changements de plans extrêmement souples, évoque une vie intérieure frémissante et pourtant contenue. Le traitement suggestif, mais discret de l'arcade sourcilière qui évoque celui de la statue de Djéser, comparé avec le soulignement tout conventionnel des sourcils, qui apparaît déjà dans la statue assise de Khasekhem, a fait conclure certains à la concomitance, peut-être dès la période thinite, de deux écoles de sculpteurs.

D'autres écoles, d'inspirations encore différentes, seraient responsables des deux courants qui semblent se manifester, peut-être à partir de Khéops: l'un attentif à révéler la majesté supra-humaine du roi et procédant par le rendu de larges surfaces, l'autre plus réaliste et gonflant d'une vie intense des surfaces dont les lignes et les plans demeurent cependant très sobres. Au premier de ces courants appartiendrait la magnifique statue assise de Khéphren (pl. 21) dont s'enorgueillit le Musée du Caire. La sévérité de la diorite, sur laquelle pourtant joue la lumière, les lignes pures et sobres du visage entre les retombées



(21) Khéphren (détail de la statue)



(22) Mykérinos et la reine Khamerer Nebti

latérales du voile-*némès*, et sous la protection du faucon qui, par derrière, entoure celui-ci de ses ailes, les masses parfaitement étudiées du corps, l'attitude calme et puissante du sujet, tout fait de cette statue un parfait symbole de la majesté royale et divine, sereinement consciente de son pouvoir (pl. I).

La même impression se dégage du Grand Sphinx. Utilisation du noyau rocheux au centre de la carrière qui avait fourni les matériaux des pyramides, complété par des amoncellements de briques et revêtu de plâtre peint, il est, par ses dimensions, à la mesure des destinées royales, en même temps que son visage, insoucieux des mutilations infligées par les Mameluks adversaires de Bonaparte et taillé dans le même style idéaliste que la statue en diorite du roi, évoque, aux limites du domaine funéraire, la présence du souverain (pl. 15).

AVEC MYKÉRINOS COMMENCE LE DÉCLIN

Les monuments de Mykérinos héritent de ces deux styles. Nombreux, ils figurent le roi assis ou debout, seul ou avec sa royale épouse, ou encore, en très haut relief, entre deux divinités. Mais, si hiératique que demeure l'attitude, si puissants que saillent les muscles sur le torse ou sur les jambes, si parfait que soit le modelé du corps, en particulier dans le groupe, au Musée de Boston, qu'il forme avec la reine (pl. 22), – les traits, pour être encore ceux d'un roi, sont maintenant ceux d'un homme. Le métier demeure excellent, c'est l'idée mystique qui perd de sa force, et ce déclin, visible dans la pyramide, s'accuse aussi, comme la disparition d'une présence, dans l'art qui était pourtant le mieux fait pour la fixer.

Cette décadence atteint le métier lui-même sous les dynasties suivantes. Alors que la sculpture privée, plus familière, continue sans effort sur sa lancée, la sculpture royale, privée de son inspiration essentielle, ne produit plus que des œuvres conventionnelles ou même franchement mauvaises. C'est seulement à la fin de la VIe dynastie qu'un réalisme, encore très fruste, s'insinue qui accueillera plus facilement le réalisme puissant de la XIIe dynastie.

LE CONVENTIONNEL DES Ve ET VIe DYNASTIES

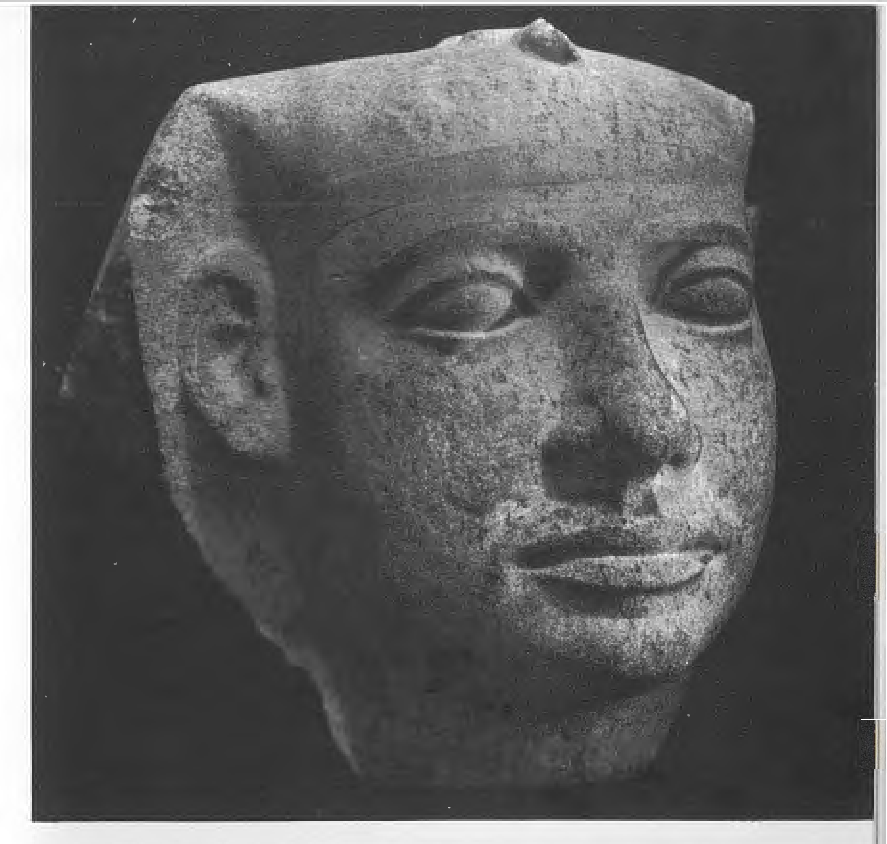
De la Ve dynastie n'émerge qu'une œuvre intéressante, une tête colossale de son fondateur Ouserkaf, au Musée du Caire (pl. 23). Elle appartient évidemment à l'école idéaliste, en ce sens que la facture procède par grandes surfaces et que le modelé en est absent. Une certaine individualité se fait jour dans les lèvres et le menton, mais les formes sont consciencieusement arrondies; rien ne ressort dans ce visage, ni traits, ni expression. Peut-être la difficulté du travail dans les grandes dimensions, dont c'est, à part le Grand Sphinx, le premier exemple, en est-elle responsable, mais il est plus probable que le conventionnel, succédané d'un idéalisme vidé de son contenu, commence à

envahir toutes les démarches. Il ne peut se soutenir lui-même longtemps et la grossièreté du travail, dans le respect néanmoins des proportions, est manifeste dans les œuvres qui sont restées, représentant Sahourê, Niouserrê et Menkaouhor.

A la VIe dynastie, le conventionnel subsiste, assurant l'élégance d'un petit ensemble de statues. Il s'agit d'abord d'un groupe de deux personnages où le cuivre est plaqué en feuilles sur des corps en bois, avec les extrémités coulées en cire perdue, chacun des personnages portant un pagne en or et une perruque en lapis, exemple à peu près unique d'utilisation du métal avant l'âge du bronze dans la statuaire égyptienne, quoique sans doute héritant d'une tradition qui remonte à la IIe dynastie. Il comprend, en mouvement de marche, Pépi Ier suivi, à une légère distance, par une statue plus petite, où l'on a voulu voir soit Pépi Ier enfant, soit son fils Mernera, peut-être ainsi associé au trône. Quoi qu'il en soit, le corps allongé, la finesse du visage, avivé par le regard des yeux, en obsidienne et calcaire, enchâssés dans les orbites, apparentent ces formes à celles des statues en bois contemporaines; on admet d'ailleurs qu'une âme de bois supportait les lamelles de cuivre appliquées par le martelage. Une statuette en albâtre, également de Pépi Ier, du Brooklyn Museum (pl. 24), le présente coiffé de la couronne blanche et tenant le sceptre *héka* et le *flagellum*, assis sur un siège dont le dossier est surmonté d'un faucon, posé à angle droit avec la posture du roi. Les proportions sont respectées et le visage, mis à part les lèvres assez épaisses, n'offre aucun trait caractéristique. La tendance à se rattacher à la tradition est accentuée à la fois par la présence et la position du faucon. Celui-ci, qui surmonte le *sérekh* porté sur le dossier, est la reproduction en ronde-bosse de la stèle du roi Ouadji de la Ire dynastie, au Musée du Louvre, et l'ensemble, par cet archaïsme rapporté, perd le magnifique naturalisme qui avait inspiré, à la IVe dynastie, sur la statue en diorite de Khéphren, les ailes recourbées du faucon qui lui protègent la tête. Les mêmes traits mous, mais élégants, encore en albâtre, caractérisent le petit groupe, également au Brooklyn Museum, de la reine Ankhennèsmérirê, tenant sur ses genoux le roi Pépi II au visage d'adulte.

LA RÉACTION DE LA VIe DYNASTIE

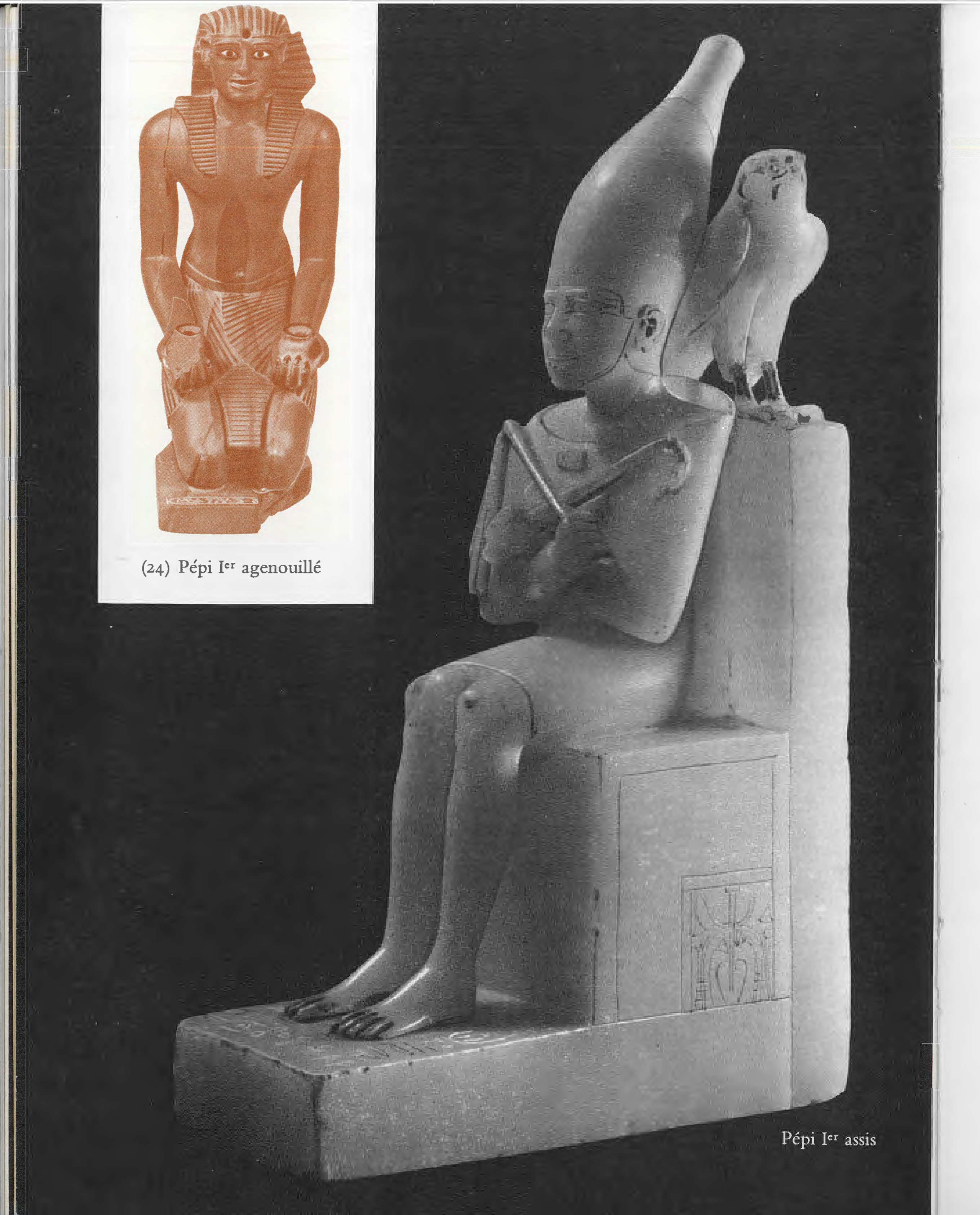
Mais parallèlement à ce conformisme se fait jour une réaction, mise en branle peut-être par le réalisme des œuvres privées de la Moyenne et de la Haute Égypte. Un témoin pourrait déjà en être une statue, agenouillée sur les talons, de Pépi Ier, au Brooklyn Museum (pl. 24), dont le corps, à la taille mince sous les larges pectoraux, et les bras, nettement séparés du torse, s'écartent des conventions, dont surtout le visage aux lèvres épaisses et souriantes, au nez bien marqué, aux grands yeux sertis, est particulièrement expressif. Une statuette fragmentaire



(23) Ouserkaf, tête colossale



« Tête de réserve »


(24) Pépi Ier agenouillé

Pépi Ier assis

de reine, à laquelle s'apparente d'ailleurs une statuette de Pépi II enfant, toutes deux au Caire, renchérit sur cette tendance jusqu'à la vulgarité. Le torse, dont les bras ne sont pas séparés, est indiqué nettement, mais sans recherche. Mais, sous la perruque plate recouverte de la dépouille de vautour, c'est le visage, rond et enfoncé dans les épaules, qui, relevé en avant, les yeux gonflés sous l'épaisse ligne stylisée des sourcils et surtout les grosses lèvres lippues et entrouvertes remplissant toute la partie inférieure de la face, paraît être la proie d'un sentiment d'angoisse, inusité dans les représentations égyptiennes.

Ce réalisme encore très fruste qui s'insinue et même s'affirme dans les ateliers royaux à la fin de la VIe dynastie, prépare le terrain à celui qui, à la XIIe dynastie, remontera de Thèbes jusqu'au Nord et suscitera un magnifique renouveau de la statuaire égyptienne.

LA STATUAIRE CIVILE ET SON ÉVOLUTION

Bien que, évidemment, de nombreuses statues des premières dynasties soient perdues, le chiffre croissant de celles qui restent de la statuaire privée, à mesure que l'on avance dans l'Ancien Empire, n'est pas sans signification. Il accompagne l'extension, à un nombre de plus en plus grand de personnages, des rites funéraires.

Au début de la IVe dynastie, le privilège en est encore rare. Une statue assise de Methen, au Musée de Berlin, trouvée à Sakkarah, fournit la transition avec la IIIe dynastie: si le visage est fermement dessiné, le traitement sans évidage complet du bloc, l'enfoncement de la tête dans les épaules, l'étalement des orteils ressortissent à la gaucherie déjà notée dans les statues de Sépa et Neset, gaucherie dont peut-être n'ont pu encore se défaire les premiers ateliers privés.

SOBRIÉTÉ ET SENS DES PLANS SOUS LA IVe DYNASTIE

Il est fort probable, en revanche, que, d'un atelier royal de Snefrou ou même sans doute de Khéops, soient sorties deux œuvres maîtresses trouvées à Meidoum – et maintenant au Caire –, représentant le prince Rahotep et sa femme Nofret, parents du roi (pl. 25). Tous deux sont assis, très droits, le dos appuyé au haut dossier du siège cubique revêtu de peinture blanche, à peine marqué par les hiéroglyphes qui forment leurs noms. Ce dossier met en valeur la couleur ocre-rouge du corps de Rahotep, seulement ceint d'un pagne blanc et le cou souligné d'un fin cordon de même ton, et la couleur ocre-jaune du visage, de la gorge et des pieds de Nofret, lesquels, ainsi que la main droite, émergent du vêtement blanc qui tombe des épaules. Un vrai rythme se dégage ainsi, chez les deux personnages, de la partie supérieure plus carrée et de la partie inférieure, plus allongée et plus mince, coupées par la position assise. Les chevilles

sont épaisses, comme on le voit encore chez les Égyptiens d'aujourd'hui, et les orteils sont étalés, mais ces derniers sont, comme les mains, sculptés avec soin. Si les jambes sont massives et leur musculature à peine indiquée, il n'y a donc pas là, comme certains le veulent, un défaut de métier ou un reste d'archaïsme, mais la recherche de la ressemblance, laquelle, dans le traitement du torse, est extraordinaire de sobre fermeté. Chez l'homme, l'étoffement des pectoraux de part et d'autre du sillon médian, l'amincissement de la taille, l'indication légère des muscles des bras sous les fortes épaules carrées, chez la femme, le gonflement de la robe par la poitrine de chaque côté de l'échancrure et par les bras croisés au-dessous, une main passant par-dessus la robe selon un ajustement plein d'élégance qui sera repris au Moyen Empire, constituent le premier exemple parfait jusqu'ici connu de ce jeu mélodique des courbes, caractéristique de la sculpture égyptienne, qui permet à l'artiste d'exprimer, avec une économie surprenante de moyens, une vie intérieure intense chez ses modèles. Mais c'est surtout dans le visage que cette vie se manifeste. Il est traité par larges volumes chez la femme, que la perruque sous le diadème et le collier à plusieurs rangs propagent comme des ondes, par surfaces planes chez l'homme, mais limitées par les cheveux courts, la fine moustache noire, les plis entre les yeux, au coin des narines et sous la lèvre; volumes ou plans qui se pénètrent et se croisent dans des directions en harmonie avec celles du corps et dans le sens indiqué par le regard brillant des yeux incrustés. Vrais portraits de grandeur naturelle, l'expression calme chez Nofret, concentrée chez Rahotep, inoubliables quand on les a vus et dont on comprend qu'ils aient frappé de terreur l'ouvrier qui les a découverts.

Un air de famille unit à Nofret le neveu et vizir de Khéops Hemiounou, dans sa statue du Musée de Hildesheim. Le nez fin et busqué, la pointe du menton relevée, confèrent au visage une expression à la fois dominatrice et intelligente, qui n'est pas démentie par le cou puissant, le corps lourd aux plis épais que la position assise fait retomber sur l'abdomen, les bras et les jambes massifs contrastant avec les doigts finement modelés. Mais la poussée dans le sens d'un réalisme tout extérieur et qui se manifeste ici par le poids de la chair dans le traitement de la poitrine semble devoir être éphémère.

C'est au contraire dans son expression peut-être la plus pure que l'on retrouve le traitement, signalé plus haut, par croisement de courbes légères, dans les fameuses « têtes de réserve », conservées au Caire et ailleurs (pl. 23), dons du roi à destination sans doute funéraire, inaugurés sous Khéops, où la plus grande diversité de traits et d'expression est obtenue avec la plus avare économie de moyens, d'autant plus remarquable que, pour la plupart, les visages représentés ne sont pas osseux et que le



(25) Rahotep et la princesse Nofret



(26) Le prince Ankhaf

(27) Le scribe accroupi

Le «Cheikh el-Beled» Kaâper



(28) Ti
(détail de la statue)

sculpteur n'a pu se confier qu'à la finesse de son goût et à la sûreté de sa main.

Le métier, néanmoins, est peut-être encore plus poussé dans le buste peint de 'Ankh-haf, du Musée de Boston (pl. 26), qui date sans doute du règne de Khéphren. Tandis que les « têtes de réserve », dont plusieurs sont contemporaines du fils de Khéops, apparaissent un peu, par l'idéalisation de leurs lignes, comme des exercices de « haute école » de sculpture, le buste de 'Ankh-haf tout en restant dans le même style, et malgré la cassure de l'extrémité du nez et des oreilles, frappe par sa présence. Il n'y aura fallu que le léger arrondissement des sourcils, le tracé d'une poche sous les yeux, la tension des lèvres dans la bouche large, l'attache ferme et harmonieuse du cou aux épaules et le modelé parfait de la chair sur les clavicules, le sternum et la naissance des bras. Mais tout cela, et, au-delà, la présence même, ce n'est pas autre chose que la signature du génie de l'artiste.

Le caractère dépouillé, en même temps que la science des croisements et de la fusion insensible de plans et de volumes, si typique de la IV[e] dynastie se reconnaît dans la statue féminine acéphale, presque grandeur nature, qui se trouve au Musée de Worcester (pl. 30). La robe légère et collante, dont on voit où elle finit, un peu au-dessus des chevilles, mais dont on ne sait pas où elle commence, est celle qu'on a déjà rencontrée revêtant Neset et la femme de Mykérinos, Khamerernebti. Elle ne cache strictement rien du torse jusqu'aux hanches, mais a l'avantage, dans la partie inférieure du corps, de mettre en valeur les volumes essentiels, sans rompre, par des vides entre les jambes, la continuité de la partie supérieure. L'attache des seins fermes et pleins, le sillon médian jusqu'au trou bien marqué du nombril, le modelé des jambes sont d'un réalisme délicat, mais franc. Dans l'extrême élégance du corps que ménagent l'allongement souple de la taille, l'étroitesse des hanches et la longueur des jambes, équilibrées par le déploiement carré des épaules, – les volumes et les lignes se répondent de part et d'autre du triangle qui sépare les deux parties du corps: volumes de la poitrine et des cuisses; lignes plus nombreuses et parallèles, celle, idéale, qui relie les pointes des seins, triple renflement entre le nombril et la naissance des jambes, ligne idéale qui relie les genoux, partie inférieure de la robe. On ne sait trop ce qu'il faut le plus admirer de la perfection du modèle ou, chez l'artiste, du métier et du sens de la composition.

Ce n'est pas à dire que toutes les œuvres de l'époque soient d'égale facture. Peu détonnent cependant, et elles ne proviennent en général que de tombes rupestres, où l'on trouve d'ailleurs aussi des figures en très haut relief, dont la situation ne favorise pas le travail du sculpteur.

RÉALISME ENCORE SOBRE SOUS LE DÉBUT DE LA Vᵉ DYNASTIE

Les meilleures qualités, en tout cas, se survivent pendant la première moitié de la Vᵉ dynastie, au moins dans deux chefs-d'œuvre.

Le Scribe accroupi du Louvre fait partie d'un genre, remontant au moins à Kaouab, fils de Khéops, dont la statue, aussi bien que celle du prince Setka, de l'époque de Didoufri, est déjà un portrait. Le Scribe du Louvre (pl. 27), dont le nom est peut-être Kaï et qui fut découvert par Mariette dans l'une de ses premières fouilles, demeure dans la tradition, mais les dimensions légèrement plus grandes et l'emploi d'une pierre plus sensible, recouverte en outre de couleurs, confèrent à cette attitude une vie qui ne s'était pas encore exprimée. C'est essentiellement l'attente soutenue: le haut fonctionnaire écrit sous la dictée de son maître. Aussi, sur les jambes croisées aux muscles gonflés, le torse est-il droit, avec l'indication sans réalisme excessif des plis du ventre, de la poitrine un peu accusée, de la ligne mince des clavicules, les mains, d'une vérité et d'un modelé parfaits, se rejoignant presque sur le papyrus. Mais ce mouvement intérieur, que traduit déjà la pose du corps et des membres, culmine dans le chef. Sans doute celui-ci est-il d'un rendu presque agressif avec les pommettes saillantes, la mâchoire carrée, le nez droit, les lèvres minces, et les yeux incrustés dont l'éclat illumine ce visage osseux au teint cuivré. Il y a plus que cela. C'est essentiellement un visage « ouvert »: de profil, il forme un triangle dont le sommet est à l'occiput et qui « s'ouvre » de là vers le front et vers le menton; dans cette direction concourent les méplats des joues, ceux des tempes, l'arête des maxillaires, les oreilles même. Formant le sommet d'un autre triangle qui part des genoux et passe par les épaules et les oreilles, le visage, dominant le torse bien d'aplomb et légèrement appuyé en arrière, suit la direction du regard et s'offre tout entier aux instructions du pharaon. La personnalité exprimée par le réalisme des traits s'est mise intégralement au service de la fonction, et l'attitude sert plastiquement au sculpteur à pénétrer la personnalité.

Plus subtilement, la conclusion vaut pour la statue en bois, grandeur naturelle, de Kaâper, au Musée du Caire (pl. 27), puisque les ouvriers qui l'ont mise au jour l'ont spontanément appelée du nom, sous lequel elle est généralement connue, de Cheikh el-Beled, le « Maire du village ». On pense immédiatement, en effet, en le voyant, à un chef de travaux, dont la robe, descendant au-dessous du genou, évoque la « galabieh », encore en honneur chez les riches propriétaires, et qui s'appuie sur le long bâton, instrument de défense et aussi de commandement. L'embonpoint ne messied pas à sa fonction, ni à son autorité, au contraire, et, au-delà des membres massifs, de la taille épaisse, de la poitrine puissante, il est, si l'on peut dire, finement rehaussé

par la légère « salière » sous le cou empâté et presque inexistant, par le double menton et surtout par le traitement de la face arrondie, rappelant celui de la tête de 'Ankh-haf, d'où se dégagent sobrement les lèvres fermes, le nez au sommet duquel prend naissance, de chaque côté, l'arcade sourcilière, sans que celle-ci couvre entièrement le regard perçant des yeux incrustés.

Plusieurs autres œuvres de cette première moitié de la Vᵉ dynastie mériteraient d'être citées, notamment les statues de Rê-Néfer, au Caire, de Kaï, au Louvre, un torse en bois de Kaâper, celui de sa femme, tous deux au Caire, un scribe accroupi de Gizeh récemment découvert, dans lesquels se décèle pourtant une certaine tendance au conventionnel, sinon dans les visages, du moins dans le traitement des corps. Parmi les groupes (mari et femme, avec, parfois, d'autres membres de la famille), dont les prototypes remontent à la IVᵉ dynastie, et dont la plupart sont en pierre, il en émerge deux, appartenant au Louvre, l'un en calcaire peint au nom de Rê-Herka et Meresankh, l'autre en bois. Celui-ci, que le temps n'a pas épargné, reste cependant frappant par le réalisme, non seulement des corps et des visages, à la fois très sobre et très expressif, mais par l'attitude inhabituelle de l'homme penché en avant et de la femme qui, entourant de son bras le dos de son mari, est placée légèrement en arrière et même le haut du corps doucement incliné de son côté.

30

CONVENTIONNEL EN FIN DE LA Vᵉ DYNASTIE

Dans la seconde moitié de la Vᵉ dynastie, les rappels de réalisme ne sont pas rares, par exemple dans certaines statues de Rê-Our, au Caire, dans la tête de Sekhemnefer, de Boston, ou dans une tête récemment acquise par le Louvre, mais celles-là mêmes ne sont pas exemptes de conformisme, et la tendance se confirme à la fin de la dynastie par la raideur de l'attitude et l'absence de modelé. Les statues de Ti, au Caire (pl. 28), et de Metheti à Kansas City, en seraient des exemples, encore qu'elles restent expressives de visage.

RÉACTION RÉALISTE SOUS LA VIᵉ DYNASTIE

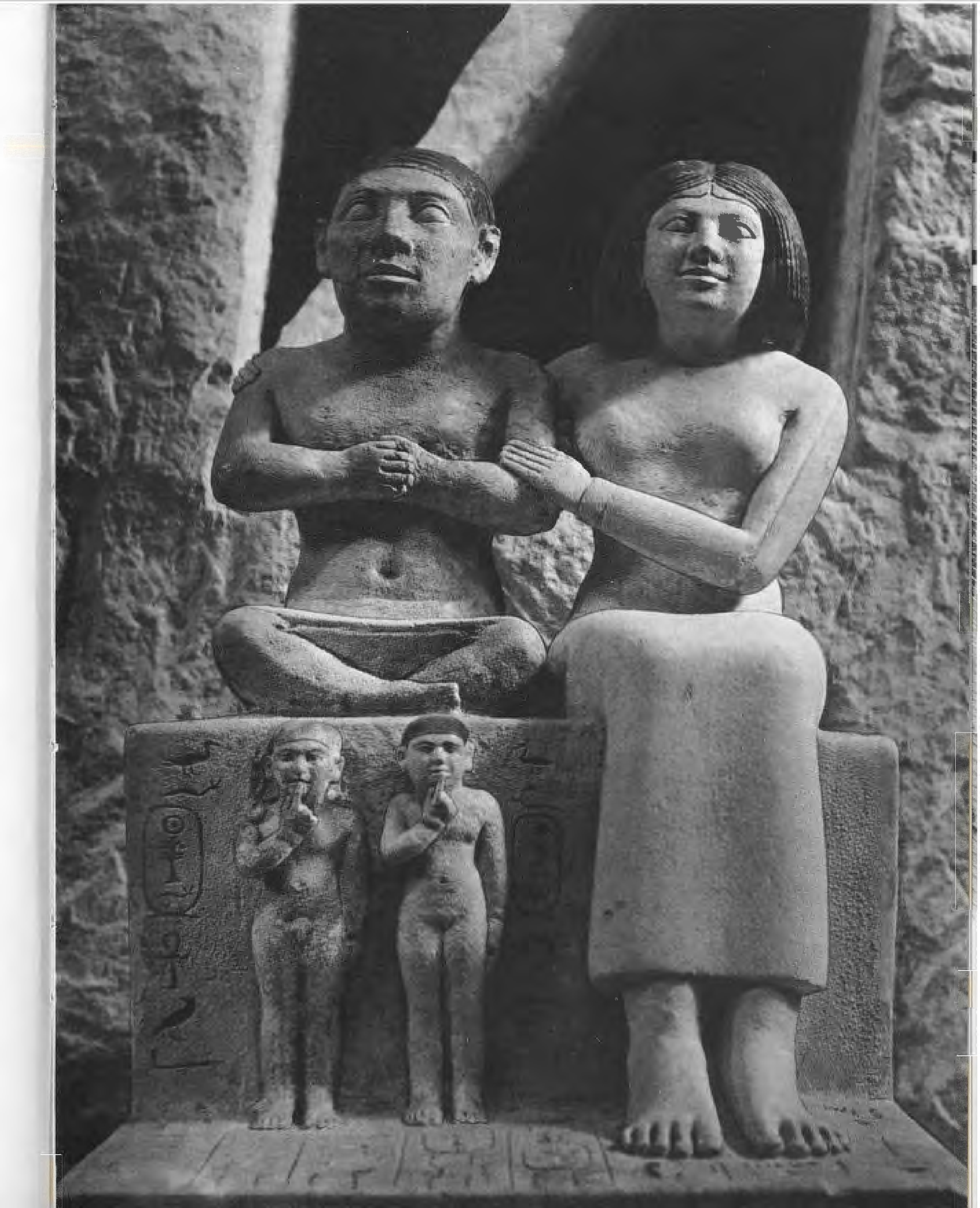
C'est contre cette tendance que va s'insurger l'art de la VIᵉ dynastie, peut-être sous la pression des œuvres provinciales, lesquelles, avec l'extension de la féodalité, se multiplient avec moins de souci de l'idéalisme officiel et sans doute dans leurs ateliers propres. Les maladresses, notamment les manques de proportions, les graves asymétries sont fréquentes. Mais il y a plus de liberté dans le choix des sujets et des attitudes. Celle-ci a été favorisée sous la Vᵉ dynastie par la prolifération des figurines extrêmement vivantes et variées de serviteurs au travail *(fig. 30)*, généralement en calcaire, et qui se continue, surtout en bois, sous la VIᵉ dynastie. Dès lors la réaction se fait sentir dans les attitudes et l'expression. Un bon exemple en est le groupe du

nain Seneb et de sa famille, au Caire (pl. 29), lequel eût hésité à une époque antérieure, malgré ses hautes fonctions, à accuser ainsi sa difformité et qui montre à côté du visage souriant de sa femme un masque un peu lourd, mais volontaire. On peut également citer, dans un tout autre genre, la statue de Tchaou au Caire, représenté assis sur le sol, avec une jambe relevée, l'autre croisée sous la première, et un visage que laisse bien en évidence la perruque aux longues mèches passant derrière les oreilles et auquel la large bouche, sous les pommettes saillantes et les yeux écartés, donne une expression suppliante, analogue à celle de la statue de reine de la même époque. Les statues en bois, particulièrement nombreuses, accusent le même souci de réalisme. Celles de Mérirê-Hachetef, au Caire, à Copenhague ou au British Museum, et de Niankh-Pépi le Noir au Caire, en dépit de certaines gaucheries, sont frémissantes de vie. Le souci de montrer chacun de ces personnages à des saisons différentes de leur existence, est une marque de plus de cette réaction contre les vues idéalisantes des dynasties antérieures.

La statuaire, plus que l'architecture ou le relief, apparaît bien au cours de l'Ancien Empire comme un témoin de l'histoire. L'évolution qui s'y manifeste de façon si accusée est un reflet de celle des idées religieuses et sociales, les unes d'ailleurs commandant les autres: le roi-dieu, d'abord isolé dans son empyrée, se rapproche de plus en plus de ses sujets qui s'élèvent d'autant. Les échanges de lui à eux se font plus nombreux. Le monde mystique où n'accédaient que quelques privilégiés laisse la place, devant une participation plus nombreuse, à un idéalisme officiel que balaie bientôt, dans l'émiettement du pouvoir, un réalisme plus terre à terre, mais déjà vigoureux. Il restera aux âges suivants, en gardant l'essentiel de ce réalisme, à rénover un sens mystique, sans doute par là même plus adapté à un monde plus conscient de ses propres forces.

Arts mineurs

On ne peut douter que les monuments de cette période, de taille aussi gigantesque et souvent d'un travail aussi délicat, n'aient été meublés d'objets en nombre et en qualité proportionnés. Une preuve en serait la quantité considérable de vases trouvés dans les magasins du monument à degrés de Djéser; on a été jusqu'à l'estimer à près de 35.000 pièces. Toutes sortes de pierres, y compris les plus dures, y sont représentées. Les formes affectent les courbes les plus diverses et la décoration, qui reproduit souvent, dans la pierre même, le dessin en relief de la corde dont ils sont entourés, soit sous le col, soit sur toute



(29) Le nain Seneb et sa famille



(30) Statue féminine acéphale

la surface, est des plus élégantes et des plus variées. L'albâtre, en particulier, remplaçant peu à peu la pierre dure, de vases qui peuvent mesurer jusqu'à 0.80 m de haut, a été utilisé en fonction des veines de la pierre. Lorsque celles-ci apparaissent en transparence sur la lumière, l'effet en est inoubliable. Si le sens du volume et des courbes qui le traduisent est parfait, on ne peut dire pourtant qu'il y ait là plus que la survivance excellente d'une tradition qui en avait fourni les éléments. Les vases à parfum en albâtre de la femme du vizir Izi à Edfou en garderont les qualités à la VIe dynastie.

On comprend néanmoins que, sauf circonstances exceptionnelles, peu de ces objets de petites dimensions aient pu subsister jusqu'à nous.

SARCOPHAGES

Les sarcophages, qui, pendant la plus grande partie de l'Ancien Empire, étaient en pierre, pouvaient davantage bénéficier de cette chance. Rectangulaires, ils étaient fermés par un couvercle plat ou légèrement bombé, et, dans ce dernier cas, terminé à chaque extrémité par une dalle inséparable du couvercle et s'élévant jusqu'au niveau du sommet de la voûte. Le monument à degrés de Sekhem-Khet a toutefois présenté un sarcophage dont la partie supérieure fait corps avec la cuve, l'ouverture se plaçant à une extrémité et se fermant à l'aide d'un panneau coulissant. La matière peut être l'albâtre, comme plusieurs fois à Sakkarah à la IIIe dynastie, ou en granit, comme dans celui de Khéops. Il était normalement rempli d'un cercueil en bois dans lequel se trouvait le corps. Sur l'un de ces cercueils, découvert dans le monument à degrés de Djéser, une feuille d'or était fixée à l'aide de clous également en or. Le sarcophage pouvait être extrêmement sobre, comme celui de Khéops, mais il pouvait être, comme celui trouvé à Abou-Roach, et qui est maintenant au Louvre, décoré, en léger relief, de figurations reproduisant des éléments de mur d'enceinte protecteur.

BIJOUX

Parmi les objets de moindres dimensions, il reste quelques très beaux bijoux. Un petit ensemble a été découvert dans un couloir du monument à degrés de Sekhem-Khet, vraisemblablement laissé par un voleur et comprenant, parmi vingt-et-un bracelets, une baguette creuse en or et une boîte pour cosmétique de même métal précieux, ayant la forme d'un coquillage (pl. 31), les deux feuilles concaves, dont la face extérieure est creusée de rainures, étant réunies par des rivets et portant au sommet un tenon qui permet de les ouvrir. Une tombe de Gizeh, de la IVe dynastie, a livré une parure, qui n'égale peut-être pas celle qui s'étale au cou et autour des cheveux de la statue de Nofret, mais qui en approche. Il s'agit d'abord d'un collier réunissant par un fil d'or cinquante pendeloques en or

représentant un insecte, ensuite d'un bandeau de tête en or et plat, sur lequel sont appliqués trois disques, deux près des oreilles, sur lesquels deux fleurs de papyrus réunies par la base sont surmontées d'ibis, et le dernier, sur le front, décoré d'une fleur de papyrus. C'est ici qu'il faut mentionner les bracelets en argent qui faisaient partie du trésor de la reine Hétep-hérès, femme de Snefrou et mère de Khéops, bracelets incrustés de turquoise, de lapis-lazuli et de cornaline, qui figuraient des papillons ou des insectes aux ailes déployées, premier exemple d'un motif qui sera repris en relief dans le temple d'Ouserkaf et souvent en peinture dans les scènes de chasse du Nouvel Empire.

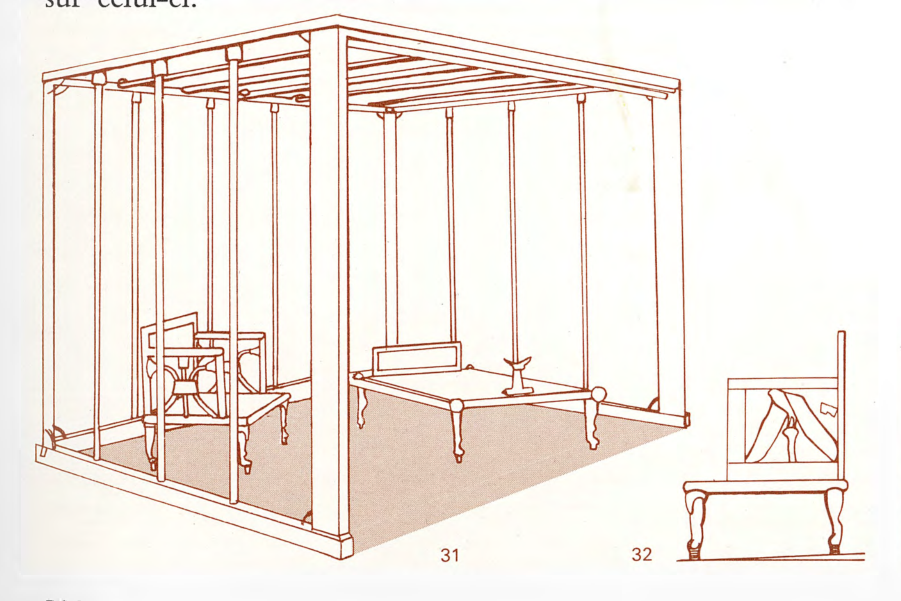
MOBILIER

L'ensemble du mobilier de la reine Hétep-hérès, conservé au Caire (*fig. 31 et 32*), frappe par son élégance et par l'union de la sobriété à la finesse dans la richesse des matériaux. Le pavillon, une fois monté – car on a trouvé tous les éléments accumulés en pièces détachées dans la tombe – apparaît, comme dans des représentations semblables, d'une grande simplicité de lignes: quatre montants plats, encastrés par le sommet et la base dans des planches placées horizontalement, forment le cadre; sur trois côtés seulement trois tiges fines remplissent les intervalles de l'un à l'autre; entre les uns et les autres devaient pendre des tentures légères, pour lesquelles un coffre à couvercle incrusté était préparé. Sous le pavillon prenaient sans doute place le lit posé sur pattes de lion avec support incrusté pour les pieds et chevet indépendant en électrum, or et argent, peut-être aussi deux fauteuils, l'un à décor floral ajouré sur les côtés, l'autre à dossier et côtés incrustés. La reine se faisait transporter à l'intérieur du pavillon dans une chaise à porteurs; les brancards de celle-ci sont des tiges terminées en formes de palmes recouvertes d'or; le dossier comporte sur le fond trois tablettes d'ébène, deux sur les côtés, une au milieu, reliées au sommet par un bandeau recouvert d'une feuille d'or en imitation de natte; ces tablettes sont incrustées d'hiéroglyphes en or, donnant le nom et les titres de la reine et dont la finesse ressort sur le fond noir. Le couvercle du coffre laisse apparaître sur un fond de feuille d'argent des incrustations de terre vernissée faisant se succéder, au-dessus et au-dessous d'une ligne d'hiéroglyphes écrivant le nom et les titres de la reine, des bandes décorées de fleurs de lotus de profil stylisées, de rosettes épanouies alternant avec des plumes de faucon stylisées, de l'anneau-*chèn* alternant avec un élément de l'« œil d'Horus ». Le décor à incrustation du fauteuil, sauf sur la face externe du dossier, est plus aéré: sur cette face, divisée en deux parties par trois tablettes verticales réunies au sommet par une tablette horizontale et toutes ornées de rosettes et de groupes de plumes de faucons alternant, deux étendards

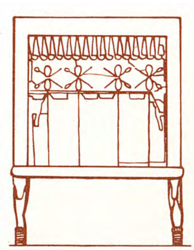
de la déesse Neith en feuille d'or s'appliquent sur un fond de terre vernissée bleue figurant une natte; sur la face interne, deux tablettes, réunies au sommet par une troisième et comportant un décor presque semblable à celui des tablettes correspondantes sur la face externe, forment un cadre à quatre étendards de Neith en incrustations colorées sur fond d'or; sous les bras, dans un cadre analogue, règne la très belle représentation d'un faucon laissant retomber ses ailes de part et d'autre d'une plante couronnée de palmes. Quant aux montants d'entrée du pavillon, ils portent, en repoussé sur la feuille d'or qui les recouvre, la titulature de Snefrou en très beaux hiéroglyphes: le dessin du cobra, par exemple, ou du vautour est d'une facture souveraine, en même temps que les plumes du second et les fines écailles du premier sont à la fois parfaitement détaillées et stylisées; l'artiste est allé jusqu'à indiquer, par exemple, sur l'abeille (pl. 31), l'emplacement sur un autre plan de l'aile et des pattes les plus éloignées en posant l'aile et les pattes les plus proches à un niveau inférieur ou supérieur de la ligne de profil du corps, créant ainsi une impression de volume.

TERRE VERNISSÉE

Les incrustations en terre vernissée invitent à revenir un peu en arrière et à rappeler les « chambres bleues » de la substructure du monument à degrés de Djéser. C'est déjà là de la céramique d'art. Les plaquettes, faites avec une poudre de quartz blanc, recouvertes de vernis vitreux, qui forment le décor de signes-*djed* et de nattes, sont bombées à la partie intérieure, mais comportent en relief sur la face postérieure un rectangle percé transversalement; un fil passé dans ce trou et dans un trou correspondant, percé au préalable dans le mur, permettait de fixer la plaquette sur celui-ci.


31

32



TRAVAIL DE L'OR

A la VIe dynastie, l'emploi de l'or pour fixer sur une âme de bois, plaquée de cuivre sur le reste du corps, une tête de faucon témoigne du progrès accompli par cette technique depuis la figuration en or plaqué d'Hétep-hérès et parallèlement au groupe de statues plaquées en cuivre de Pépi Ier. Ce masque cruel de rapace aux yeux en obsidienne, maintenant au Caire, a d'ailleurs été trouvé à Hiérakonpolis dans le même site que cette dernière. A la fin de l'Ancien Empire, tout en tranchant sur l'art conventionnel, il fait pendant au lion de Berlin de l'époque protodynastique et forme un jalon de valeur dans l'histoire de l'art animalier en Égypte.

La première période intermédiaire : émancipation

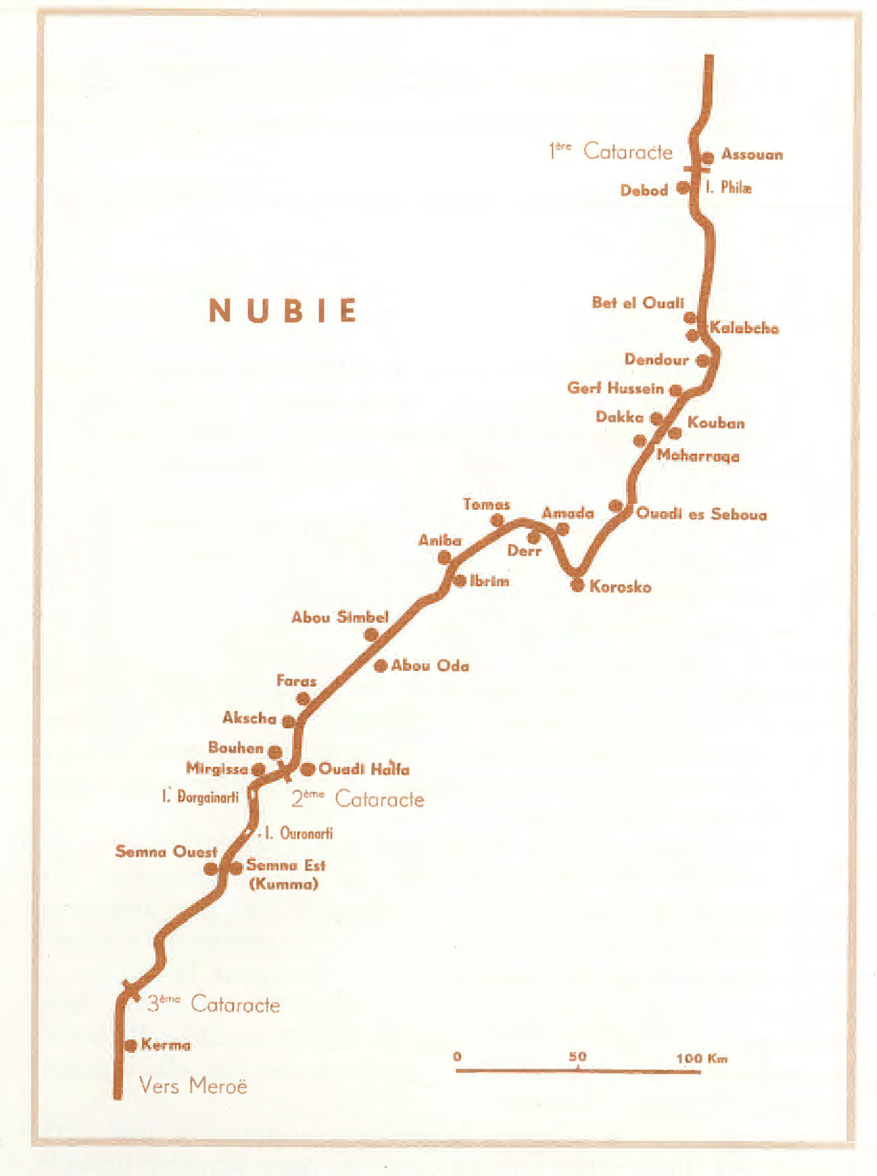
La période, qui s'étend sur environ 300 ans, de la fin du règne de Pépi II à celui du premier roi Mentouhotep est particulièrement troublée et obscure. Un certain nombre de faits cependant en émergent, qui permettent au moins d'en tracer l'aspect schématique.

Dès la Ve dynastie, l'indépendance de plus en plus grande des fonctionnaires provinciaux, qui se fait sentir même dans l'art, évolue vers la féodalité et provoque l'affaiblissement du pouvoir central. Les Bédouins, que l'on avait toujours pu repousser jusque-là, profitent de la situation pour envahir le pays. Le bas-peuple, de son côté, dépossède les nobles de la région du Delta. C'est, au nord, autour de Memphis, l'anarchie, la famine et la misère. Les pharaons de la fin de la VIe dynastie et leurs successeurs des VIIe et VIIIe dynasties se maintiennent, tant bien que mal, dans cette région.

De plus en plus coupés de la capitale par les événements, les administrateurs des provinces plus au sud affermissent leur situation. Autant peut-être par nécessité que par ambition, avant même la fin de la VIIIe dynastie, les seigneurs du « nome » d'Hérakléopolis en Moyenne-Égypte, s'arrogent la dignité et les pouvoirs de pharaon, qu'ils assumeront pendant deux dynasties, la IXe et la Xe, pendant 180 ans, chassant les Bédouins et contrôlant théoriquement et, dans bien des cas, efficacement tout le Sud jusqu'à Assouan.

Les seigneurs de Thèbes, cependant, supportent mal cette suzeraineté. Ils parviennent, au cours de cette dernière période, à s'en affranchir et, maîtres de la Haute-Égypte, se revêtent à leur tour, et concurremment avec les pharaons hérakléopolitains, de la dignité royale, si bien que, pendant les 80 dernières années de la domination hérakléopolitaine (la Xe dynastie), une autre dynastie, thébaine celle-ci, règne parallèlement dans le Sud, jusqu'à ce que, le pouvoir des thébains s'affermissant, ils fassent la conquête du Nord et, de nouveau, l'unité de l'Égypte, et, avec Mentouhotep Nebhepet-Rê, appelé de nos jours Mentouhotep II, s'attribuent le protocole pharaonique complet.

A la faveur de l'invasion, de l'affaiblissement du pouvoir



Carte de Nubie

central et de l'émiettement de l'autorité, une véritable révolution sociale s'accomplit: l'individu participant aux mystères d'Osiris est admis aux droits religieux. La démocratisation des rites funéraires va désormais contribuer à l'évolution même de l'art.

Dans une période aussi troublée, où des traditions diverses sont concurrentes, mais aussi où celle du Nord s'étend souvent fort loin dans le Sud, il n'est pas étonnant que l'architecture des temples divins ait pâti, non moins que l'architecture funéraire et que la décoration des tombes accuse, dans un métier plus fruste, des traits nouveaux.

L'ARCHITECTURE DE CULTE DIVIN

En sus d'une inscription mentionnant le premier temple d'Amon à Karnak, on ne connaît, comme appartenant vraisemblablement à cette période, qu'un temple de culte divin ou du moins ses vestiges. Ils sont situés à Medamoud, dans la région thébaine et, d'après les fouilleurs, dessinent, en retrait sur un côté d'une enceinte de forme irrégulière, un rectangle introduit par un pylône et commandant respectivement du fond et d'un côté une galerie sinueuse, précédée d'un autel et s'enfonçant chaque fois dans une butte jusqu'à une chapelle. Tous les murs étaient en briques. Divers indices permettent d'y voir un sanctuaire osirien. Il offre, en tous cas, le premier exemple de pylône à l'entrée d'un temple de culte divin.

L'ARCHITECTURE FUNÉRAIRE ROYALE

L'architecture funéraire royale n'est guère plus représentée. Du moins s'agit-il d'un monument bien identifié. C'est la pyramide du roi Hakarê Ibi, de la VIIIe dynastie, à Sakkarah. Elle est en ruines et devait être de dimensions très modestes: 31 m de côté au plus. Elle comporte, comme à la VIe dynastie, un caveau, aux parois décorées de textes funéraires, contenant un sarcophage et contigu à un *serdab*. L'état de la superstructure empêche de déterminer avec précision la méthode de construction. Mais il reste assez pour se rendre compte que les procédés anciens ont été abandonnés. Une large ceinture de maçonnerie entoure en le surplombant le caveau, et sans doute avait-on l'intention d'achever la pyramide en accumulant des moellons sur la partie centrale. Cet édifice, qui contraste avec la richesse, même relative, des dynasties précédentes, accuse néanmoins la continuité de la tradition jusqu'aux derniers règnes de la dynastie memphite.

L'ARCHITECTURE FUNÉRAIRE PRIVÉE

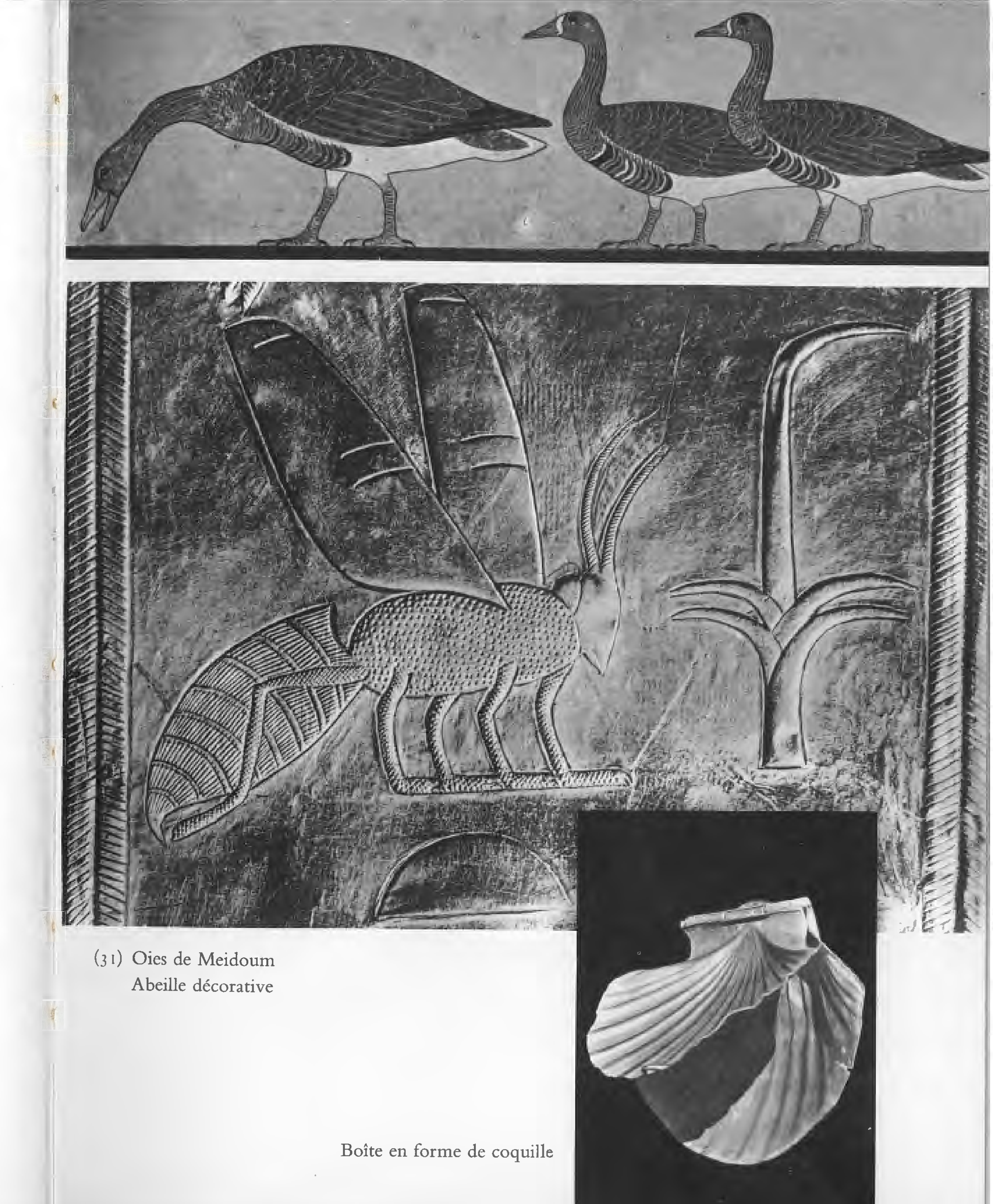
Dans les conditions susdites, l'architecture funéraire privée, favorisée en cela par le développement de la tombe rupestre (pl. 32), peut faire état d'un nombre important de monuments. Ce n'est pas à dire que le mastaba sur sol disparaisse. Il se maintient, au contraire, à Edfou, par exemple, et à Denderah, jusqu'à la XIe dynastie, lorsque le désert offre une étendue plate

de terrain assez large entre les terres cultivées et la montagne. Mais c'est la tombe rupestre qui domine.

En Moyenne-Égypte, la position de la chapelle par rapport à la façade rompt généralement avec la tradition: son axe long s'étend perpendiculairement à la façade et la porte est souvent axiale. Toutefois, si le premier caractère est surtout vrai de la région d'Assiout et de Beni Hasan, le second l'est particulièrement d'El-Bercheh. Ce sont des traits qui seront repris au Moyen Empire, de même que la présence, dans la chapelle, de piliers carrés ou de colonnes fasciculées ou cannelées supportant les retombées de fausses voûtes en segment de cercle. En revanche, tandis qu'à El-Bercheh et à Beni Hasan un naos, au fond, abrite la statue du défunt et qu'une niche sur la face orientale est souvent munie d'une stèle fausse-porte, il n'y en a pas trace à Assiout. Dans ce dernier site il n'y a pas de caveau connu, mais, à El-Bercheh, c'est le sol de la chapelle qui était creusé pour recevoir le sarcophage.

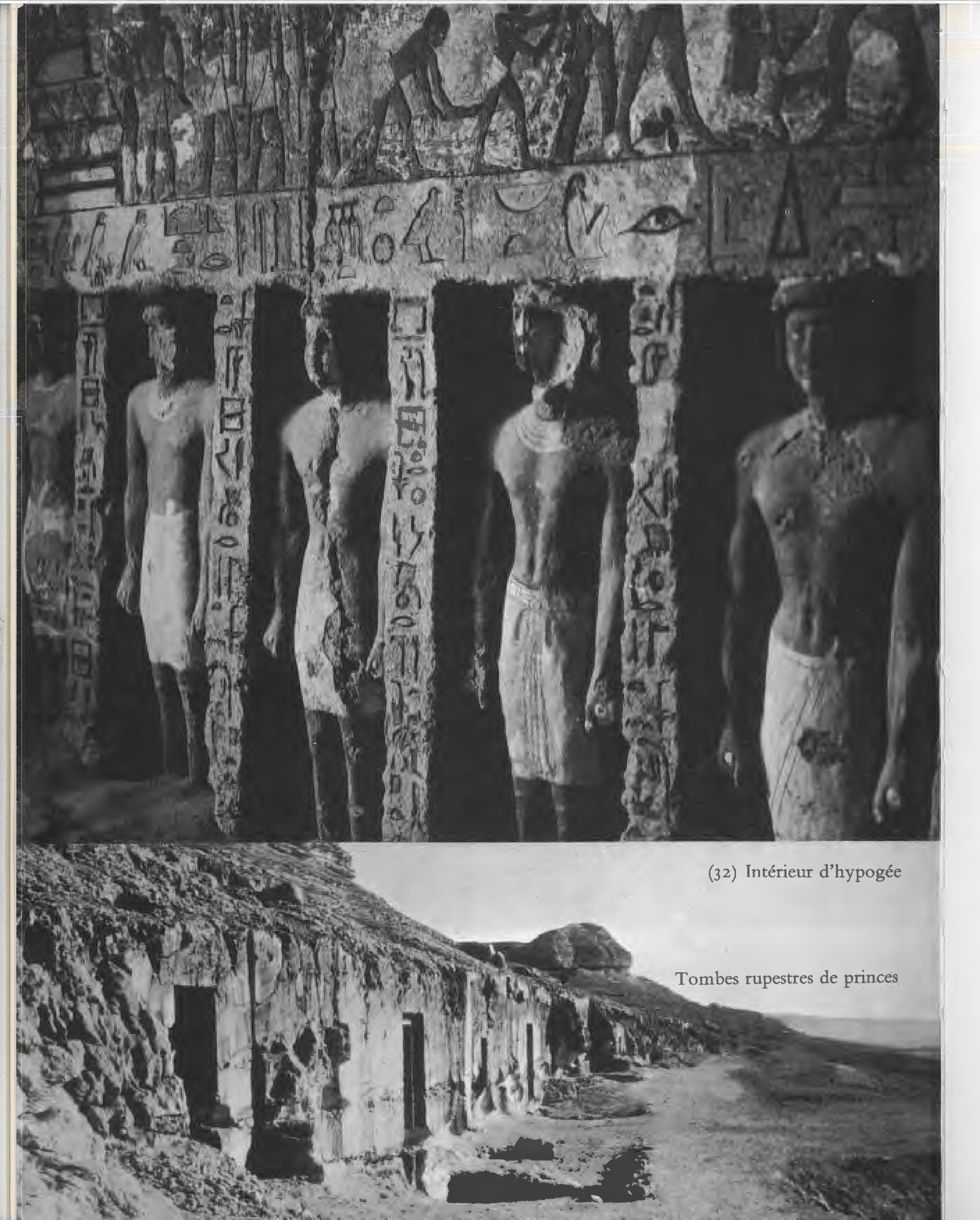
En Haute-Égypte, les tombes des seigneurs Antef, *nomarques* de Thèbes, composent une longue nécropole, parallèle au fleuve, dans le site de Drah Aboul Naga. Ce peut être de simples fosses creusées dans le sol. Mais pour donner à la plupart l'aspect de salles rupestres, en dépit de la surface plate offerte par le désert, on a évidé devant chacune d'elle une aire assez grande pour figurer une avant-cour, tandis que des cavités rectangulaires, creusées dans la façade et commandant les chambres souterraines, confèrent à l'ensemble l'allure d'un portique.

En ce qui concerne la position de la chapelle, on conserve la tradition ancienne, l'axe long de la chapelle étant parallèle à la façade. Mais si, à Thèbes, la tombe est faite de deux pièces séparées par deux piliers, celles de Mo'alla et d'Assouan comportent de nombreux piliers ou colonnes. La tombe d'Ankhtifi, à Mo'alla, est une chambre en rectangle approximatif, où se succèdent 30 colonnes, souvent inscrites, et dont les parois sont enduites de « mouna » (boue et paille agglomérées), recouverte de stuc peint. On n'y trouve pas de stèle fausse-porte, mais seulement une stèle de repas funéraire sur la paroi est. Les tombes de Gebelein, de Mo'alla et d'Assouan ne sont pas sans points communs dans la décoration.



(31) Oies de Meidoum
Abeille décorative

Boîte en forme de coquille



(32) Intérieur d'hypogée

Tombes rupestres de princes

Relief et peinture

On ne peut songer à suivre une évolution du style dans la « décoration » des tombes. La pauvreté fréquente du travail fausse déjà les perspectives, car elle ne dépend pas obligatoirement de la date. Mais les conditions sociales et politiques, avec les zones d'influence des pouvoirs prépondérants, peuvent ménager aussi bien d'énormes différences dans la décoration de tombes de même époque, mais très éloignées les unes des autres, que des ressemblances frappantes d'une tombe de la Xe dynastie avec celles de la VIe. Il est donc plus indiqué, tout en s'interdisant de rechercher à tout prix une suite d'étapes, de s'en tenir à des distinctions de régions aussi bien que de styles.

DANS LA RÉGION MEMPHITE, TRAVAIL GROSSIER

La région memphite n'a guère livré, en fait de décoration royale, que les hiéroglyphes de la chambre funéraire de la pyramide d'Ibi à Sakkarah. Mais c'est à Sakkarah, bien plus qu'à Gizeh, dont les quelques mastabas de cette période n'offrent que des spécimens d'un travail assez grossier, que l'on trouve quelques éléments sans doute caractéristiques des temps héracléopolitains. Ce sont des reliefs, d'ailleurs en fragments. Si les sujets – scènes d'offrandes et scènes de vie familière – sont ceux en honneur sous l'Ancien Empire, ils sont réduits à l'essentiel et comprimés dans de petits panneaux, selon un procédé inauguré sous la VIe dynastie, tandis que le dessin devient anguleux et le relief léger et fort peu soigné.

À ASSIOUT, ŒUVRES DE QUALITÉ

En revanche, à Assiout, fief pourtant des dynastes héracléopolitains, mais proche de Thèbes, dans les tombes de Khéti II et de Tef-Ib, contemporains du roi Mérikarê (Xe dynastie), et dans celle d'Aa-Nakht à El-Bercheh, les sujets, par exemple de longues rangées de soldats, mais surtout la qualité parfaite des reliefs en creux des hiéroglyphes – dont la forme se rapproche de ceux qui ornent le brasero de cuivre de Khéti I (IXe dynastie), au Louvre, – ou la grande figuration du défunt, pourraient être confondus avec les traits les meilleurs de la XIe dynastie thébaine.

AU NORD DE THÈBES, PAUVRETÉ DU MÉTIER

En général, pourtant, au nord de Thèbes, le métier est assez pauvre: le relief est léger avec des bords aigus et, dans les peintures, par exemple dans la chapelle de Merou à Naga ed-Deir, certaines figurations débordent ou sont, en tout cas, mal dessinées. En outre, – ainsi dans la tombe de Thémerery à Deir el-Mélek, – non seulement les membres sont disproportionnés entre eux, mais les pieds de l'homme assis sur une chaise ne sont pas de même niveau avec les pieds de celle-ci. La tendance à comprimer les sujets, sinon dans de petits panneaux, au moins sur le même registre, s'accentue. Des détails nouveaux, pourtant, s'insinuent: ainsi, dans la chapelle de Mérou, un tireur à l'arc debout dans une scène de chasse.

AU SUD DE THÈBES, RECHERCHES DANS DES DIRECTIONS NOUVELLES

Au sud de Thèbes, dans trois groupes de tombes, un style très particulier se déploie, dont certains traits se manifestaient déjà dans une chapelle de Meir de la VIe dynastie. Deux de ces groupes se placent respectivement à l'est et à l'ouest, un peu au-dessus d'Esneh. Le premier, à Mo'alla, comprend les tombes rupestres d'Ankhtifi et de Sebekhotep, du début de la Xe dynastie; le second (tombe en briques de Itéty à Gebelein) date de la XIe dynastie. Un troisième groupe, très antérieur (VIIIe dynastie au plus tard) est sis à Assouan (tombe de Setka). Si les sujets demeurent en partie traditionnels, des détails parfois considérables, des attitudes nouvelles, annoncent le Moyen Empire. Ainsi dans la scène des marais de la tombe d'Ankhtifi, le harponneur qui fait penser à celui de Khnoumhotep de Beni Hasan, le plongeur qui fait penser à ceux de Djar à Gournah et à ceux d'Hiérakonpolis, ou encore l'âne se roulant sur le dos; dans celle de Sebekhotep, dans une scène de chasse, deux chiens poursuivant un lièvre, tous, les pattes tendues dans une sorte de galop planant; dans celle d'Itéty, un nègre accroupi dans une pose de combat. Les personnages ou les groupes appartenant à un même sujet sont placés de façon irrégulière, parfois à différents niveaux sur le même registre *(fig. 33)*, comme les archers de la tombe de Setka, ou, au contraire, comme celui des pleureuses dans la tombe d'Ankhtifi, un groupe est disposé entre deux registres de scènes agricoles sur le mur qui suit celui où se trouve le cercueil.

Les reliefs sont assez grossiers, mais les peintures dominent, et elles sont étranges et contrastent aussi bien avec celles, si harmonieuses, de l'Ancien Empire, qu'avec celles, de couleurs moins nombreuses, du Moyen Empire. La palette comprend en effet non seulement le rouge, le blanc et le noir, mais des nuances intermédiaires telles que le rose ou le gris: celles-ci sont d'ailleurs appliquées avec un certain arbitraire, – les ânes étant peints en gris clair (pl. 33), les gazelles en rose –, et tendues sur des fonds nouveaux comme le vert ou le noir, tandis que des taches de couleur sont plaquées sur la robe des taureaux ou des vaches.

Ces dissonances et simplifications étonnent, mais sont la marque, aussi bien dans le dessin que dans la couleur, d'une plus grande liberté qui ne sera pas sans influence sur la période suivante.

QUALITÉ DU TRAVAIL À LA XIe DYNASTIE

Cependant, au début de la XIe dynastie, alors que son pouvoir est encore restreint au Sud, la stèle thébaine du prince Antef (au Musée du Caire), où celui-ci reçoit des offrandes, montre en creux un relief à la surface parfaitement égale sous les détails figurés en couleurs, et celle de Ouah-Ankh Antef (au Musée du Caire) campe en relief léger des chiens aux formes délicatement modelées et arrondies sur les bords, tandis qu'à Edfou, dans la tombe de Hor-Nekht, si les figurations sont en haut-relief à surfaces plates et à bords aigus, les inscriptions en relief dans le creux sont de la même venue que les meilleurs de l'apogée de la dynastie. Style plus régulier et hiératique, lequel, sans


33

étouffer la veine provinciale vivante, s'imposera de plus en plus à Thèbes.

Recherche dans des directions nouvelles qui n'exclut pas, dans une certaine mesure, formalisme et rigidité dans la réalisation: deux caractères qui se retrouveront pendant le Moyen Empire.

LA DÉCORATION DES CERCUEILS

Il y a avantage à ne pas séparer de la décoration des tombes celle des cercueils. Ceux-ci ne sont plus en pierre, mais normalement en bois et doubles, s'encastrant l'un dans l'autre. A la fin de l'Ancien Empire, les cercueils en bois, rectangulaires, étaient ornés, à l'extérieur, de deux yeux à l'extrémité d'un des côtés et d'une bande d'inscriptions autour du sommet. Durant la première période intermédiaire, l'ornementation s'amplifie. On ajoute une porte à décor d'enceinte, symbolique de protection, et les figurations et listes d'offrandes qui, sous la VIe dynastie, étaient peintes sur les murs du caveau, ainsi que des éléments nouveaux: mobilier et objets de toilette, armes, etc., la Haute Égypte y joignant encore des représentations de fausses-portes et même de véritables scènes d'offrandes. Mais tandis que, en Basse et Moyenne Égypte, ces additions passent à l'intérieur de la cuve, en Haute Égypte tout est porté en général sur les faces extérieures de celle-ci. Les figurations d'offrandes se présentent parfois sous un aspect très désordonné, par exemple à Abousir, dans la tombe de Herychefhotep. D'une façon générale, le dessin est rudimentaire et les proportions peu respectées. Le thème de la femme à sa toilette est fréquent, par exemple à Gebelein, mais, selon la tendance de l'époque, on n'hésitera pas à faire chevaucher les thèmes décoratifs et les scènes à personnages: ainsi, à Assiout, dans la tombe de Oupouaoutemhat, un joueur de harpe côtoie des objets familiers funéraires. Qu'il s'agisse donc des sujets, de la composition ou du style, la décoration des cercueils suit bien les tendances contemporaines.

Statuaire

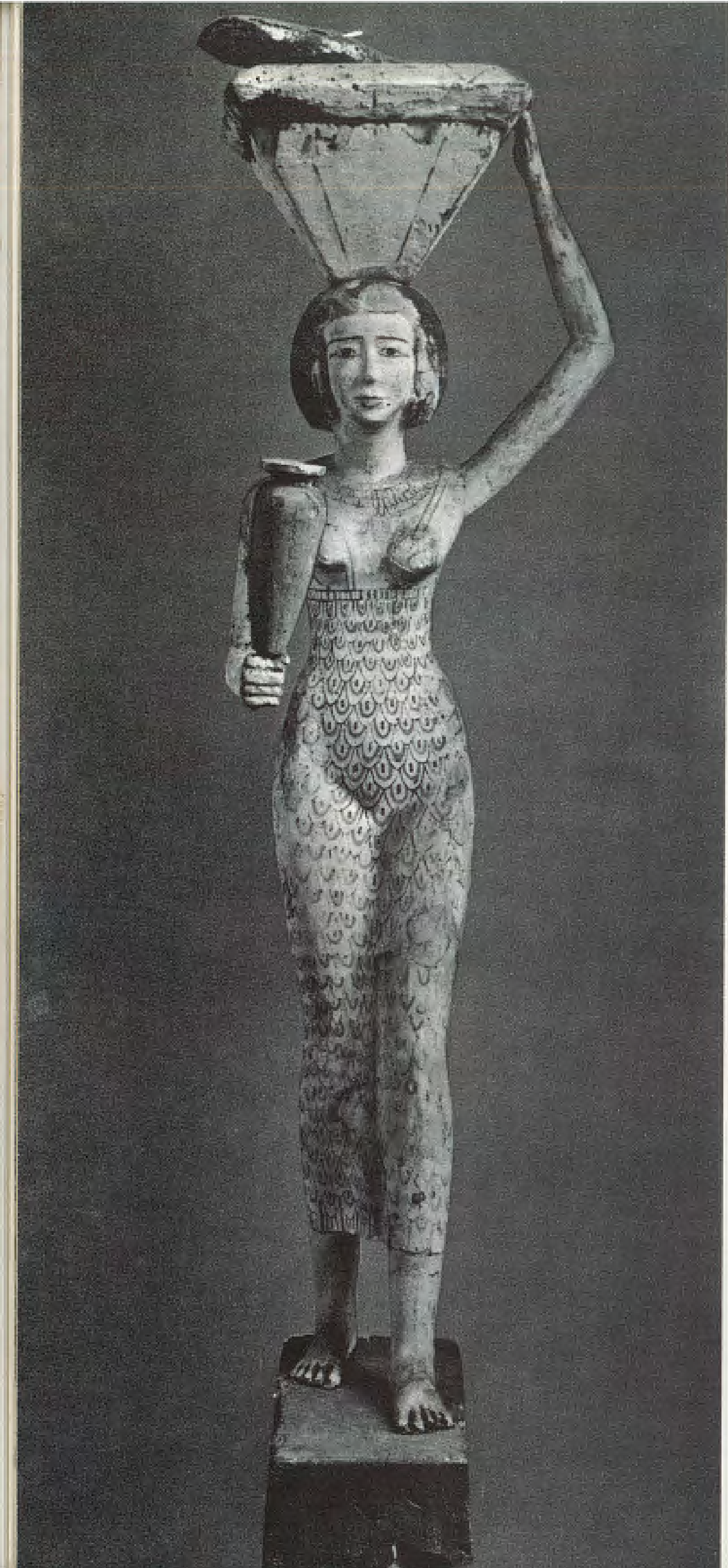
La diversité notée dans la décoration n'est pas moindre dans la statuaire, mais, dans l'état des pièces existantes, elle ne dépasse point Thèbes au sud. Le registre n'est donc pas aussi étendu et l'on peut regretter de ne pas disposer, dans cette technique, d'objets correspondant au moins aux reliefs et peintures de Mo'alla-Gebelein et d'Assouan.

La pierre ne semble guère avoir été utilisée. Cette raréfaction provient très vraisemblablement, indépendamment peut-être de raisons religieuses, de ce que le travail en était très délicat et


(33) Âne chargé


Porteuses d'offrandes

Défilé de lanciers

(34) Grande porteuse d'auge

ne pouvait être exécuté que dans un milieu assez riche pour en faire les frais, à savoir une cour puissante. Ce n'était plus le cas à Memphis, encore moins sans doute en province. Une exception, outre celle de Naga ed-Deir, est à relever à Assiout, où il semble bien que les exemplaires qui existent, au nom, par exemple, de Nakhti ou de Mezehti, tous en albâtre et de petites dimensions, sont également uniques pour chaque personnage et sans doute même sculptés en série, le nom étant seulement appliqué au moment de l'acquisition. De toutes façons la technique est pauvre: le modelé est sommaire et les proportions ne sont même pas respectées.

EMPLOI EXTENSIF DU BOIS

Le bois couvre pratiquement l'ensemble de la statuaire. L'emploi en avait été épisodique et d'ailleurs des plus heureux parmi les œuvres privées de la Ve dynastie. Il s'était considérablement développé sous la VIe, dans le style de cette période, mais avec un succès inégal. Pendant celle qui nous occupe, la région memphite est, en revanche, fort peu représentée, et seulement dans des statuettes qui retiennent les qualités un peu conventionnelles de modelé de l'Ancien Empire.

Des exemplaires, de styles assez peu variés, sont originaires d'Akhmîm, de Naga ed-Deir et de Meir, les meilleurs sans doute de ce dernier site, dont certains caractéristiques par l'allongement du corps, qui annonce le Moyen Empire.

Mais les plus frappants ont été trouvés à Assiout. La grande statuette (1,14 m) de Oupouaoutemhat, du Musée de Boston, est remarquable par le soin donné au modelé, qui l'apparenterait facilement aux meilleures œuvres de la fin de l'Ancien Empire, si le torse et surtout la tête ne restaient cependant un peu simplifiés. La statue, avec long tablier triangulaire, du chancelier Nakhti, au Musée du Louvre, est justement célèbre. Elle est plus originale que belle. Le modelé du torse, tout en étant sobre et net, reste conventionnel; les orteils des pieds sont étalés. Mais, dans les dimensions d'une taille normale (1,65 m), l'attitude générale, avec cette longue jupe qui surplombe les pieds en avant, la tête ovoïde au crâne rasé et aux yeux incrustés et vivants dans un visage aux traits peu appuyés, mais au contour très individualisé, surtout, vue de dos, la retombée extrêmement souple des courbes du corps donnent à ce portrait du caractère et suffisent à en faire au moins une œuvre marquante de la Première Période Intermédiaire.

MODÈLES ET GROUPES

Il serait difficile de séparer de la statuaire, bien qu'ils ne soient pas destinés à représenter des personnages proprement dits, les nombreux modèles, individuels ou en groupes, trouvés dans les tombes. Héritiers des modèles en calcaire inaugurés à la fin de la IVe dynastie et qui se multiplièrent en calcaire sous la Ve dynastie,

et en bois sous la VIe, représentant en petites dimensions des serviteurs au travail qui se recommandent par la variété des attitudes et des occupations, ils se rangent, pendant la Première Période Intermédiaire, en deux catégories principales: les porteuses d'offrandes, les personnages groupés.

Les premières, qui sont la projection en ronde-bosse des reliefs correspondants de l'Ancien Empire, et qu'on a trouvées particulièrement à Assiout, sont d'un travail extrêmement fruste et sommaire, encore que bien équilibré (pl. 33). Elles mettent d'autant plus en valeur, par comparaison, la statuette en bois stuqué et peint de la Porteuse d'Auge que possède le Musée du Louvre (pl. 34). Celle-ci n'est pas encore de la XIe dynastie, comme le montrent les sourcils presque droits. La gracilité du haut des bras, caractéristique d'une toute jeune fille, l'allongement de la taille et des jambes dont la robe collante souligne la finesse d'attache et le galbe, l'annoncent pourtant. Elle attire, non seulement par l'harmonie de l'attitude, où le relèvement du bras et la largeur de l'auge au-dessus de la tête accusent davantage la sveltesse du corps et, comme l'a noté Ch. Boreux, « une recherche d'idéalisation de l'académie féminine », mais par le charme et la candeur qui font de ce « modèle » anonyme le chef-d'œuvre de la période.

Les personnages groupés en défilé sur un même socle sont intéressants comme témoins de groupes sociaux, et, parmi eux, les troupes bien connues de quarante archers et de quarante lanciers, encore originaires d'Assiout et datant de la IXe ou de la Xe dynastie (pl. 33). Images plus précises des nécessités d'ordre militaire, qui commençaient déjà à s'imposer dès la fin de la VIe dynastie, ils frappent en outre par le contraste entre leur attitude, la même chez tous selon leur arme, allant jusqu'à marcher au pas, et les traits individuels extrêmement poussés dans la taille et l'expression, marque d'un très grand sens de l'observation, aussi bien que du métier, chez le sculpteur de cette troupe en marche.

Le moyen empire vers l'équilibre humain

De l'Ancien au Moyen Empire conditions sociales et conceptions religieuses se sont profondément modifiées.

Les pharaons de l'Ancien Empire apparaissaient comme séparés du reste des mortels, dieux sur terre dont le pouvoir écrasant, fondé sur leur nature divine, courbait toutes les têtes, mais qui entraînaient en revanche dans leur orbite d'éternité tous leurs sujets. Si, à la fin de cette période, certains de ceux-ci prennent quelque importance, ce n'est que par privilège concédé par le roi. Cet état de pensées et de choses se reflète dans l'art. Un matériau, en particulier, a pu en constituer l'expression parfaite. Le poids même de la pierre correspondait peut-être au caractère presque inhumain de la IIIe dynastie, les rois de la IVe dynastie ont su trouver le point d'équilibre où s'appuyait leur grandeur surhumaine et la traduire dans la puissante simplicité de la pierre. Les derniers représentants de cette dynastie et les rois des deux suivantes laissent se rompre cet équilibre, qui ne se concentre plus en eux seuls. Le partage de plus en plus poussé des prérogatives royales par les hauts fonctionnaires et les gouverneurs de province, en même temps que des catastrophes naturelles et l'invasion étrangère, donnent de plus en plus d'importance aux individus, tandis que les diverses techniques maîtrisent les matériaux les plus lourds et les plus résistants, s'exerçant déjà à exprimer les préoccupations privées. La Première Période Intermédiaire, témoin de pouvoirs dispersés et concurrents, ne peut que favoriser ces tendances. Le pouvoir royal rétabli, s'il s'arroge de nouveau un droit divin, est aussi un droit de conquête, qui peut s'affermir et dominer, mais qui reste partagé et d'ordre humain.

C'est là ce qui différencie de l'Ancien le Moyen Empire. Celui-là, à son apogée, était surhumain. Celui-ci saura équilibrer le divin et l'humain. Aussi sera-t-il un âge « classique », aussi bien dans la langue et la littérature que dans les arts, à égale distance des deux outrances, si géniales soient-elles, de l'Ancien et du Nouvel Empire.

De cet équilibre, la XIe dynastie finissante possède déjà quelques caractères qui s'épanouiront durant la XIIe.

LES PHARAONS DE LA XIe DYNASTIE

Les débuts de l'art thébain sont encore dans l'ombre. On peut bien suivre une continuité dans les monuments royaux de la XIe à la XIIe dynastie. Mais, on l'a sans doute remarqué, aussi bien dans la décoration que dans l'architecture, les éléments originaires de Thèbes, antérieurs à la XIe dynastie, sont pratiquement inconnus et ceux, antérieurs au rétablissement de l'unité territoriale sous son égide, sont très rares, encore qu'ils puissent, comme les reliefs de Her-Nekht à Edfou, témoigner d'une excellente facture. La perfection technique qu'on y observe, comme celle qui apparaît un peu plus tard à Deir el-Bahari, hérite forcément d'une longue tradition, qui laisse supposer l'attirance, à la cour du nomarque de Thèbes, de sculpteurs memphites.

L'ARCHITECTURE

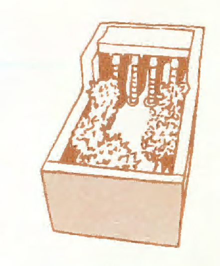
Cette fin de la XIe dynastie, dont les débuts, on l'a vu, baignent encore dans la Première Période Intermédiaire, peut apparaître, à certains égards, même accompagnée de ses chefs-d'œuvre, comme une introduction à la XIIe dynastie. L'art funéraire y est seul dignement représenté, et l'on aurait tendance à y chercher l'annonce des manifestations artistiques plus étendues de la XIIe dynastie.

SEULS, DES VESTIGES DES TEMPLES DE CULTE

Il ne faut pas oublier, néanmoins, que les quelques temples de culte divin de la XIIe dynastie que l'on peut reconstituer de façon honorable, ont dû avoir, dans le style même, leurs devanciers sous la XIe dynastie. On sait, en effet, par quelques blocs inscrits de Karnak, qu'un temple d'Amon, dont il reste peut-être le radier de fondation en grès, existait au moins à cette époque. A Abydos, sur l'emplacement du temple de Pépi, demeurent également des vestiges de l'activité constructrice de Mentouhotep Ier et de Mentouhotep IV et d'ailleurs de Sésostris Ier, et l'on en a trouvé de Mentouhotep Ier à Gebelein. On sait enfin que Mentouhotep IV éleva des sanctuaires à Erment et à Tôd.

HABITATIONS CIVILES

On ne peut non plus passer sous silence un modèle de maison, trouvé dans la tombe de Méketrê à Deir el-Bahari *(fig. 34)*, et qui donne une idée de l'habitation rurale de cette période, ou du moins de son apparence extérieure. On n'y voit, en effet, au fond d'un jardin planté de sycomores et creusé d'un bassin central, que la façade précédée d'un portique à deux rangées de colonnes fasciculées lotiformes. Si fragmentaire que soit le renseignement, il permet d'imaginer l'échange continuel qui a dû se produire entre les formes architecturales de l'habitation et celles du culte divin ou funéraire.



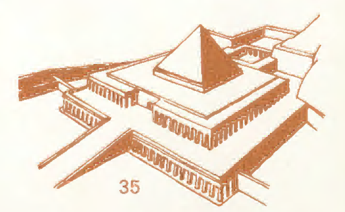
34

MONUMENTS FUNÉRAIRES : LE TEMPLE DE MENTOUHOTEP Ier À DEIR EL-BAHARI

Comme sous l'Ancien Empire, ce sont donc les monuments funéraires qui se sont le mieux perpétués.

L'architecture funéraire royale subsiste jusqu'à nous, si ruinés qu'en apparaissent les vestiges, grâce au monument de Mentouhotep Ier à Deir el-Bahari (pl. 35). Toutes proportions gardées, on peut avancer que celui-ci occupe à Thèbes une place analogue à celle de la pyramide de Djéser à Sakkarah.

Le site d'abord, qui est admirablement choisi, offre un cadre à la fois naturel et imposant à l'édifice, alors que, on l'a vu, les rois Antef se contentaient de tombes rupestres artificielles. Le plan, s'il conserve la pyramide, la place au centre et non plus en arrière, et, par ce changement, en même temps que par les proportions adoptées, modifie considérablement les données du temple funéraire, jusque-là admises par la XIe dynastie. Celui de Mentouhotep devait se présenter *(fig. 35)*, comme un vaste massif rectangulaire, comportant deux terrasses en retrait et en hauteur l'une sur l'autre, la pyramide s'élevant au-dessus du centre de la seconde et entourée d'une cour couverte avec colonnes octogonales. Chacune des terrasses était précédée d'un portique à double rangée de piliers carrés; le portique se prolongeait à angle droit sur les deux côtés de la terrasse supérieure. Une rampe partant du sol de la cour permettait d'accéder à l'esplanade de la première terrasse. Cette rampe était flanquée de quatre sycomores protégeant chacun une statue assise du roi, et, au-delà, parallèlement, de trois rangées de tamaris. Une cour rectangulaire en longueur précédait l'ensemble; elle était elle-même le point d'aboutissement d'une chaussée non couverte, partant du temple d'accueil aujourd'hui enfoui, aux murs de laquelle s'adossaient de loin en loin des statues debout du roi. Au-delà du temple, vers la montagne, une cour à portiques (avec colonnes octogonales qui semblent être les premières du genre, dérivant du pilier quadrangulaire), puis une salle hypostyle, à dix rangées de huit colonnes également octogonales, aboutissaient au sanctuaire creusé dans le roc et qui contenait sans doute une statue. La tombe du roi était, non dans le cénotaphe creusé dans la grande cour, mais probablement derrière



35

le sanctuaire, dans une pièce revêtue de granit, à laquelle on accédait par un couloir voûté partant de la cour à portiques.

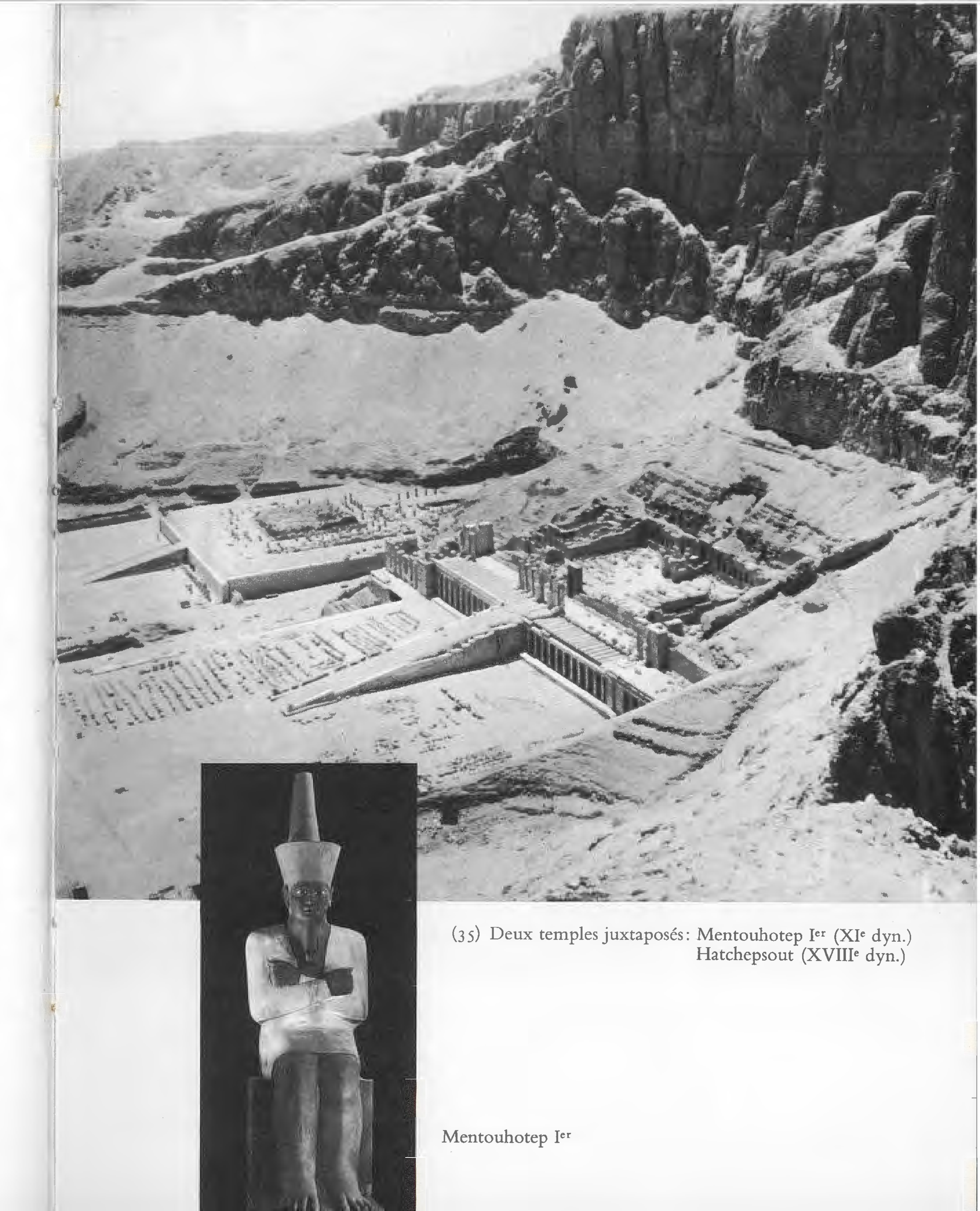
Il y a là une sorte de synthèse du complexe funéraire avec pyramide de l'Ancien Empire et de la tombe rupestre de la province et de la Première Période Intermédiaire, à laquelle le cadre et les détails architecturaux confèrent un aspect grandiose, digne du renouveau artistique du Moyen Empire.

LA DÉCORATION DES TEMPLES

La décoration est en harmonie avec l'architecture. Déjà les stèles des Antef, au début de la dynastie, présentaient les résultats d'un métier assez poussé. Sans doute les fragments qui proviennent du temple de culte divin de Gebelein et marqués au nom de Mentouhotep (pl. 36), sont-ils en régression, avec leur relief léger assez inégal et l'inhabileté du dessin qui, dans une scène de massacre de captifs, les met à la même taille que le roi et doit presque désarticuler l'un d'eux pour que le roi puisse le saisir aux cheveux. Mais c'est plutôt là le fait d'une école locale dont les gaucheries déjà enregistrées ne sont pas toutes sans intérêt dans les tombes de la Première Période Intermédiaire. Les reliefs du temple funéraire de Deir el-Bahari se placent au contraire dans la tradition thébaine déjà constituée. Ce ne sont que des fragments, par exemple, d'une scène de chasse, héritée de l'Ancien Empire ou d'une scène de guerre, dont le sujet sera repris à Beni Hasan ou ailleurs, mais où les proportions sont bien respectées dans l'allongement des corps désormais en honneur, et où le relief est traité par grandes masses, sans recours, comme autrefois, à des détails, pour indiquer les formes du corps. Ce relief léger aux bords arrondis prépare celui du règne suivant (de Seankhkarê Mentouhotep IV) sur les fragments provenant des temples de culte divin de Tôd et d'Erment, qui est, quoique sur un fond inégal, d'une technique parfaite, ne le cédant en rien à celle de la IVe dynastie, notamment dans une représentation du dieu Khnoum à Tôd.

TOMBES CIVILES, THÈBES ET BENI HASAN

Les tombes civiles de la XIe dynastie sont peu nombreuses, preuve de la concentration de l'autorité entre les mains du roi. Seuls, à part les nobles de Thèbes, dont les tombes sont ménagées dans la chaussée qui va du temple d'accueil au temple funéraire du roi, les princes de Beni Hasan, sans doute alliés fidèles dans la reconquête, semblent avoir joui de ce privilège. Le plan, dans les deux sites, est assez différent, en dépit de la tendance à mettre l'accent sur la longueur plutôt que sur la largeur de la chapelle. A Beni Hasan, au-delà de la cour et de la façade, la chapelle est nettement rectangulaire, selon des dimensions qui allongeaient à peu près du tiers une chambre carrée, le dernier tiers étant occupé, parallèlement au mur du fond et à une petite distance de celui-ci, par une ou plusieurs rangées de deux à trois



(35) Deux temples juxtaposés: Mentouhotep Ier (XIe dyn.) Hatchepsout (XVIIIe dyn.)

Mentouhotep Ier

(36) Mentouhotep II massacrant un ennemi

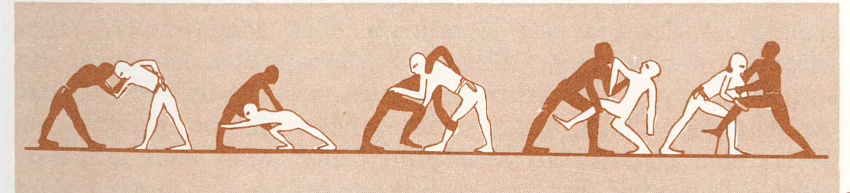
colonnes lotiformes, reliées, toujours parallèlement au mur du fond, par des architraves; le plafond imitait une charpente de bois à double versant; une fausse-porte était généralement placée dans la paroi ouest. A Thèbes, c'est un long couloir qui part de la façade et qui s'élargit sur son parcours en une chapelle rectangulaire ou carrée, abondamment décorée et contenant une statue, et aboutissant, après un nouveau tronçon, au caveau, lui-même décoré d'inscriptions et de frises d'objets funéraires. La façade que précède une cour ou une chaussée est toujours ornée richement, qu'elle soit simple, à piliers comme celle de Daga qui comporte sept entrées, ou pourvue d'un portique à colonnes.

DÉCORATION DES TOMBES

Les peintures de la tombe de Djar à Thèbes semblent le mieux fournir les dernières traces de la veine fruste, mais vivace, de la précédente période, contemporaines, pourtant, du nouvel art royal qui s'impose et qui d'ailleurs, sur certains points, s'en inspire. Le génie inventif local s'y déploie, – par exemple dans le détail nouveau du pêcheur qui plonge pour mettre bien en place le filet –, mais le dessin est peu soigné, les couleurs comme jetées, le minimum de vraisemblance parfois négligé, par exemple dans l'interversion des pattes de bœufs dans une scène d'agriculture.

La chapelle de Daga à Thèbes ne garde des temps passés que certains sujets remontant à l'Ancien Empire: scène de marais avec des pêcheurs dans un bateau de papyrus près d'un crocodile en attente, fabrication de nattes, etc.; elle y mêle des sujets nouveaux, par exemple celui du tissage. Les personnages, plus grands que sous l'Ancien Empire, sont encore allongés selon le nouveau canon. Les couleurs sont délicates. Le relief est léger avec un fin modelé. L'ensemble est dans la note de la décoration que présente le temple funéraire de Mentouhotep Ier.

A Beni Hasan (tombes de Baqit III et de son fils Khiti), les sujets memphites restent en honneur, mais avec des détails neufs, – par exemple les danseurs qui s'élancent en l'air –, et les sujets nouveaux, (par exemple les fameux épisodes de lutte à main plate *(fig. 36)*, ou les scènes de guerre, inaugurées à la fin de l'Ancien Empire et reprises ensuite à Gebelein et surtout dans le temple de Mentouhotep à Deir el-Bahari), sont développés avec grande complaisance.


36

Statuaire

TENDANCE AU RÉALISME DANS DES ATTITUDES HIÉRATIQUES

On pourrait s'attendre à une variété au moins comparable dans le domaine de la statuaire. Mais trop peu d'exemplaires ont subsisté pour qu'il soit possible de l'apprécier. Il est difficile dans ces conditions de lui assigner des caractéristiques trop précises. On peut néanmoins remarquer, en ce qui concerne l'aspect purement extérieur, que deux statues royales, pratiquement les seules qui nous soient parvenues en bon état, figurant Mentouhotep Ier, l'une assise, au Musée du Caire (pl. 35), l'autre debout, au Metropolitan Museum, présentent des jambes énormes, quoique relativement bien modelées. Il ne peut s'agir là d'un défaut de métier, encore moins, comme le pensait Maspéro, de l'adaptation au regard des spectateurs les contemplant de bas en haut, car, dès lors, c'est la partie supérieure du corps qui aurait dû être élargie. Étant donné qu'un groupe privé du British Museum, représentant Méry, offre la même particularité, on peut supposer que Mentouhotep était atteint d'un œdème des jambes, et que, d'une part, dans un souci de réalisme, le sculpteur a reproduit tel quel son modèle, d'autre part, Méry, par un trait de courtisanerie d'ailleurs sans doute religieuse et qui est fréquent dans l'histoire de la statuaire égyptienne, a voulu que son portrait funéraire fût affecté du même défaut.

Un réalisme, du reste un peu fruste encore, est, en effet, la marque semble-t-il dominante des quelques statues qu'a laissées la XIe dynastie, d'autant plus qu'un réalisme plus poussé dans le sens de l'intériorité semble en être le prolongement sous la XIIe dynastie.

Sans doute les attitudes sont-elles soit hiératiques, par le croisement des bras sur la poitrine chez Mentouhotep, chez Méry ou dans le buste d'Iker, au Metropolitan Museum, soit au moins un peu raides dans les statues en bois assises de Méketrê ou debout de Ouah, toutes deux au Metropolitan Museum, ou de la reine Aachaït, au Musée du Caire. Mais dans le cas de celle-ci, le modelé du corps est presque provocant. Surtout, dans toutes ces statues, les traits du visage sont fortement individualisés, par l'accentuation de l'ossature ou des lignes principales, sans que l'artiste s'interdise même, dans le cas du roi, de souligner les rides entre les yeux ou de faire sourire la bouche. Il n'est pas jusqu'au soin de colorer les yeux pour les rendre brillants et les faire ressortir sur la peau, elle-même peinte en noir, qui ne proclame le désir de copier la réalité dans sa brutalité extérieure.

OBJETS TROUVÉS DANS LES TOMBES

Dans d'autres lignes encore, la XIe dynastie a laissé des objets qui apportent leur contribution historique ou artistique.

MODÈLES DE MÉTIERS

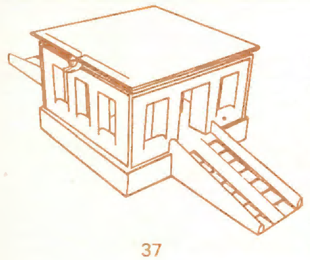
Seule des tombes privées connues de ce temps, celle de Méketrê comportait, au-delà de la chapelle, un caveau au fond d'un puits. Ce caveau, par bonheur intact, a livré, entre autres objets, un nombre considérable de modèles, en bois peint, de bâtiments et d'occupations. On en a vu plus haut un exemple à propos de l'habitation rurale. Mais les scènes à personnages, notamment l'inspection de ses troupeaux par Méketrê (pl. 39), assis sous son pavillon à colonnes, les scènes de pêche (pl. 39) et de chasse dans les marais, les métiers avec détails pris sur le vif et avec personnages, viennent heureusement compléter, en ronde-bosse, les scènes à deux dimensions, peintes ou sculptées sur les murs des tombeaux.

SARCOPHAGES

Les sarcophages offrent le même contraste noté à propos de la décoration des temples et tombes. Plusieurs sont en pierre, généralement du calcaire, et ceux, par exemple, des princesses Khaouit et Khemsit présentent sur leurs parois extérieures des reliefs aplatis aux bords arrondis, qui sont dans le style des reliefs du temple de Mentouhotep à Deir el-Bahari. En revanche, dans les cercueils en bois, aussi bien de Daga que de la reine Aachaït, les peintures n'ont pas amélioré le style ni corrigé les défauts hérités de la Première Période Intermédiaire.

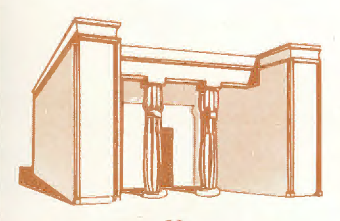
La XIe dynastie finissante apparaît donc bien comme une période de transition, qui laisse encore toute liberté à la fantaisie comme aux déficiences de la période un peu anarchique qui l'a précédée, mais où s'inscrivent des lignes de force, dans l'architecture, aussi bien que dans la sculpture et le bas-relief, annonciatrices d'un art qui parviendra, sous la XIIe dynastie, à sa pleine maturité.

LA XIIe DYNASTIE


37

Le caractère surhumain de l'Ancien Empire et la concentration du pouvoir entre les mains de ses pharaons sont des traits auxquels l'évolution politique a mis un terme définitif. D'un côté, cette conjonction d'énergies a jeté les bases et même élaboré les motifs fondamentaux de tout l'art proprement égyptien. Mais d'autre part la reconquête du pouvoir par les rois thébains doit s'accommoder, en art aussi bien qu'en politique, d'une sorte de régionalisme. L'unité puissante de l'Ancien Empire ne se retrouvera plus. La virilité qui se manifeste sous le Moyen Empire est le fait d'une région. D'autres tendances s'affirmeront. Il en résulte un caractère plus humain, parce que plus contrasté, et qui fait du Moyen Empire une période assez tendue et pleine d'intérêt par une sorte d'équilibre des forces.

C'est à la XIIe dynastie que ces traits sont surtout visibles. Ils paraissent résulter d'une prise de conscience plus nette, par ses pharaons, des exigences religieuses du pays et de leur influence sur le plan politique. La XIe dynastie avait été une période de rétablissement de l'autorité et, dans l'art, de tâtonnements. Les rois de la XIIe dynastie semblent s'être rendu compte que leur pouvoir ne serait définitivement admis que s'il se rattachait à celui de l'Ancien Empire. Ce souci expliquerait, plus encore que le besoin d'une base de départ contre les Asiatiques ou d'un point central de gouvernement, le choix de la région memphite, préférablement à leur lieu d'origine, pour leur capitale et surtout la reprise, dans la sépulture, des traditions du Nord. Dans le domaine de l'art, les gaucheries résultant, à la XIe dynastie, de l'héritage dispersé de la Première Période Intermédiaire s'éliminent. Deux tendances parallèles s'affirment: l'esprit inventif régional vient se fondre avec une technique supérieure apportée par les corps de métier du Delta dans la force de l'art thébain; en même temps, l'idéalisme memphite emprunte à celui-ci sa vigueur et prépare déjà les grandes réalisations du Nouvel Empire.


39

L'ARCHITECTURE

L'activité constructrice des rois de la XIIe dynastie a dû être assez considérable, d'autant plus que leur pouvoir avait établi ses assises aussi bien à Memphis qu'à Thèbes. Presque tous les monuments, néanmoins, n'ont laissé que des vestiges, sacrifiés qu'ils ont été aux pieux désirs d'embellissement dont devaient faire preuve les rois du Nouvel Empire.

LES TEMPLES DE CULTE

Les temples ont dû se répartir surtout autour de deux centres: Thèbes et le Fayoum.

AU SUD

Près de Thèbes, à Médamoud et à Tôd, on a pu reconstituer le plan des temples que bâtirent respectivement Sésostris Ier et Sésostris III.

KARNAK

A Karnak même, divers indices ont permis de déterminer l'emplacement occupé par le temple de la XIIe dynastie et le plan de celui-ci, comprenant trois salles en succession d'ouest en est, avec un *naos* sur socle d'albâtre dans la dernière.

LE KIOSQUE DE SÉSOSTRIS Ier

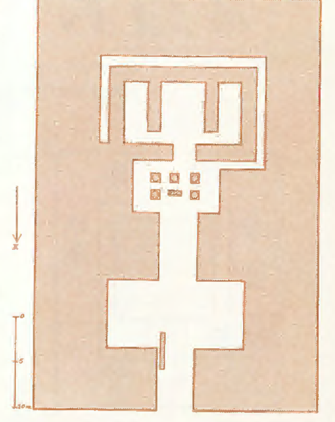
Le seul monument en bon état de cette époque, appartenant à cet ensemble, a été, en fait, reconstruit récemment dans son intégralité avec les blocs de calcaire du monument primitif qui avaient été remployés dans les fondations du pylône d'Amenophis III. Kiosque de fête-*Sed*, c'est un petit temple périptère (*fig. 37*) s'apparentant, en vertu de cette forme et en dépit de ses petites dimensions, au temple funéraire de Mentouhotep Ier à Deir el-Bahari. Il est élevé sur une plate-forme et l'on y accède, sur les deux côtés les moins larges, par un escalier dont chacun ménage en son milieu un plan incliné. Les architraves, bordées d'un tore et supportant une toiture à terrasse avec corniche à gorge que rompt au centre de chaque face une gargouille léontocéphale, reposent sur douze piliers carrés extérieurs, dont quatre d'angle, et quatre piliers intérieurs. Les premiers, ainsi que les parois extérieures, sont couverts de textes hiéroglyphiques, les piliers intérieurs de scènes religieuses.

VESTIGES DE TEMPLES DE CULTE



Dans le nord, en revanche, demeurent les ruines parfaitement lisibles de deux temples de culte divin de la XIIe dynastie et, à ce titre, les plus anciens connus de l'histoire de l'architecture égyptienne. Le premier, qui semble dater d'Amenemhat Ier, a été récemment trouvé au nord-est du Caire, à Ezbet Rouchdi el-Saghira (*fig.38*). Bâti en briques recouvertes de plâtre, il comportait une cour, une salle hypostyle à six colonnes en deux rangées de trois, et trois chapelles parallèles occupant le fond, le tout dans un espace de 31 m sur 41 m. Le second, qui remonte à Amenemhat III, est situé à Medinet Madi, dans le sud du Fayoum (*fig. 39*). C'est un rectangle de médiocres dimensions (9,70 m dans sa plus grande largeur), dont manque un petit côté et orienté sud-nord. Dans la longueur du rectangle, il est constitué d'une salle hypostyle à deux colonnes fasciculées, qu'un mur de fond, avec portail axial, sépare d'un vestibule étalé en largeur et qui ouvre sur trois chapelles jumelées.

Dépourvus de décoration, ces deux temples forment par leurs lignes très simples le point de transition entre ce que l'on peut

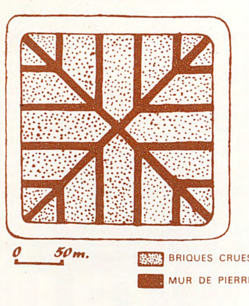

38

deviner de l'architecture de l'Ancien Empire et celle du Nouvel Empire dans les monuments de culte divin.

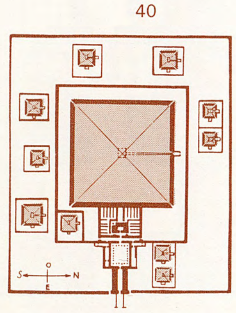
L'ARCHITECTURE FUNÉRAIRE ROYALE SE SITUE AU NORD : PYRAMIDES

L'architecture funéraire royale de la XIIe dynastie, si elle choisit des emplacements variés : Sakkarah, Licht, Dahchour et divers points du Fayoum, fait preuve d'une incontestable unité. Disséminée ainsi au nord-ouest, elle n'a pas besoin, néanmoins, comme sous la dynastie précédente, d'opérer la synthèse entre la tombe rupestre et la pyramide. La surface plane du désert occidental du Nord ou de l'oasis du Fayoum invitait à revenir aux formes et aux éléments traditionnels de la pyramide comme de l'ensemble funéraire.

De dimensions plus grandes (un peu plus de 100 m de côté à la base) et de pente plus forte (environ 55 degrés) qu'à la VIe dynastie, la hauteur variant entre 70 et 100 m, la pyramide du début de la XIIe dynastie est soumise à une technique de construction totalement différente *(fig. 40)*. Elle est élevée sur un bâti de murs en pierre disposés en croix de Saint-André, dont chaque montant est coupé de deux murs en chevrons, les intervalles étant remplis de déchets de pierre, de brique ou de sable, et le tout recouvert de calcaire. A partir de Sésostris III, ce système est remplacé par un massif de briques appareillées en couches horizontales, revêtu à l'extérieur de pierres de taille. L'entrée n'est pas forcément au nord et s'ouvre même parfois dans le sol à une certaine distance de la pyramide. Dans le couloir, dont le plafond peut être surmonté de dalles en V renversé formant décharge, les obstacles contre une intrusion possible s'accumulent avant le caveau. Celui-ci, généralement revêtu de granit, peut avoir un plafond voûté ou formé de dalles réunies par le sommet ; dans une pyramide anonyme de Sakkarah, il est rempli par un monolithe de quartzite avec cavité réservée dans la masse pour le sarcophage.



40



L'ensemble funéraire suit la tradition de la fin de l'Ancien Empire. Dans l'ensemble funéraire de Sésostris Ier à Licht, la chaussée, qui était couverte, se creusait tous les dix mètres, sur les côtés, de niches contenant chacune – et pour la première fois dans l'art égyptien – une statue osiriaque du roi, et le temple haut était bâti sur le modèle de celui de Pépi II. Celui de la pyramide d'Amenemhat III à Hawara dans le Fayoum, n'est autre que le fameux Labyrinthe admiré par Hérodote pour ses 3.000 chambres. Selon la description de Strabon, un déambulatoire à colonnes entourait un nombre de salles correspondant à celui des nomes ou provinces de l'Égypte. Ces salles, placées côte à côte par groupes de trois ou de six (2 × 3) précédés d'une cour à portique, se succédaient vers la pyramide en trois rangées séparées par des cours.

L'ARCHITECTURE FUNÉRAIRE PRIVÉE : PROGRAMME DIFFÉRENT SELON LES SITES

Dans l'architecture funéraire privée, le choix du lieu conditionne aussi la forme de la superstructure.

Dans le Fayoum, où la cour a suivi le roi, c'est le mastaba qui est en honneur : il est en pierres, mais, – soit plein avec chapelle extérieure comme celle d'Inpy à Lahoun, ou souterraine comme à Licht –, soit formé de chambres diverses comme celui d'Antéfoker et Senet à Licht.

La relative proximité du fleuve permet aux Ouakha de Kaou el-Kebir *(fig. 41)* d'adopter le complexe hérité des rois de l'Ancien Empire (temple d'accueil, chaussée couverte, temple haut) en le combinant avec la tombe rupestre (appartement composé d'une salle hypostyle en longueur et de deux salles en largeur creusées de niches), mais la différence de niveau avec le bord du fleuve les amène à disposer le temple haut, à l'aboutissement de la chaussée montante, sur une terrasse, d'où l'on accède, par un escalier, au niveau supérieur, contenant, creusée dans la montagne, la chapelle funéraire. A Meir les tombes de Senbi et des Oukhotep, à Assiout celles des Hapidjéfa, gardent la simplicité (une ou plusieurs salles en longueur) de celles de leurs prédécesseurs de la fin de l'Ancien Empire et de la Première Période Intermédiaire. A l'exception de l'hypogée d'Antéfoker et de Senet, Thèbes est abandonnée, mais cet hypogée, comme les tombes rupestres d'Amenemhat et de Khnoumhotep à Beni Hasan, développe, dans sa logique, et celles des Sarenpout à Assouan, dans le grandiose, le plan de la tombe de la XIe dynastie des mêmes sites : dans la chapelle encore très simple, mais précédée d'une cour, de Beni Hasan ou de Thèbes, les architraves ne sont plus dans le sens de la largeur, mais dans celui de la profondeur, et soulignent mieux l'orientation. Le même détail est observé à Assouan dans la chapelle à piliers, mais d'autres perfectionnements sont apportés. Dans la tombe de Sarenpout Ier, elle est précédée d'une cour avec six piliers carrés sur la façade rocheuse talutée, à laquelle aboutit, par un portail, un escalier, et elle est suivie d'un couloir, d'une chambre à piliers et, dans l'axe, d'une niche pour la statue. Dans celle de Sarenpout II, la cour manque, mais, dans le couloir, trois niches étaient disposées dans chaque paroi, contenant chacune une grande statue momiforme, tandis que la niche du fond abritait une statue sur un socle devant la stèle peinte du repas funéraire, encore en place. Enfin, Beni Hasan fournit des exemples de la colonne cannelée à 16 pans que l'on retrouvera à la XVIIIe dynastie et qui, sans être à l'origine de l'ordre dorique, plus probablement dépendant de la colonne mycénienne, peut néanmoins, après la visite de l'Égypte par des architectes grecs à l'époque saïte, avoir contribué à son élégance.

41

Reliefs et Peintures

DANS LES MONUMENTS ROYAUX : PERFECTION DU TRAVAIL

La XIIe dynastie n'a laissé que peu de reliefs royaux, mais ils sont de première qualité. D'un temple ruiné de Coptos, dédié au dieu Min et fondé par Amenemhat Ier, il reste notamment un fragment où, sous une frise de *Khakherou* (ou « chevaux de frise » évoquant les roseaux réunis en nouant leurs feuilles qui constituaient le sommet des constructions primitives), la tête du roi, suivie de celle de son *ka*, est protégée par la déesse Nekhbet à l'aile déployée ; et un autre, au British Museum, plus complet et de grande allure, où Sésostris Ier accomplit la course rituelle de fête-*Sed* devant le dieu Min : dans le grain très fin et d'un blanc crémeux de la pierre, le modelé parfait du visage et du corps du roi, les formes conventionnelles mais harmonieuses du dieu ressortent du contour discrètement tracé dans le creux. L'influence memphite, qui cherche davantage la pureté du trait dans l'hiératisme de l'attitude et sacrifie le réalisme du modelé, se fait peut-être sentir dans les bas-reliefs de Sésostris Ier à Licht, notamment dans le groupe des dieux Horus et Seth, ornant le socle d'une statue du roi, ou dans un défilé de porteurs d'offrandes, comme à Karnak (pl. 37) sur les parois du kiosque du même roi. Le relief en creux, plus accentué qu'à Coptos, présente, sur un linteau du temple de Medamoud, aujourd'hui au Louvre (pl. 38-38bis), une double image puissante de Sésostris III devant Montou, dont le caractère humain frappe davantage, comme un raccourci de la vie du souverain représenté, d'un côté, dans l'éclat de sa force, de l'autre, dans la vigueur de traits déjà marqués par l'âge.

DANS LES MONUMENTS PRIVÉS : LIBERTÉ

La variété des sujets et les traditions régionales dans les tombes civiles peuvent se déployer plus librement que sous la dynastie précédente. Elles gardent, avec des gaucheries héritées de celle-ci, les mêmes qualités de finesse et de puissance, signes d'une influence reprise par la cour, sans étouffement de l'inspiration locale.

Le répertoire de base reste celui de l'Ancien Empire. Mais



(37) Sésostris Ier et le dieu Ptah



(38) Linteau de Sésostris III (Medamoud)
Sésostris III jeune (détail)
Sésostris III âgé (détail)





42

s'il s'enrichit de sujets nouveaux ou dérivés de ceux introduits sous la Première Période Intermédiaire et variant selon les sites: roi assis sur son trône (Antéfoker à Thèbes), scènes de batailles, représentations du métier de tissage (à Beni Hasan), plafonds parsemés d'étoiles, surtout les groupes des Gras et des Maigres (à Meir [*fig. 42*] et à Assiout), femmes prenant des oiseaux dans les buissons, danseuses acrobatiques en costumes exotiques, hiéroglyphes plus compliqués ou même pourvus de mains (à Kaou el-Kebir), – les sujets traditionnels sont traités avec des détails qui en renouvellent souvent l'aspect général: ainsi, à Meir, les scènes de chasse dans le désert, placées sur plusieurs lignes ondulées, ou le mouvement imprimé à la posture des animaux en arc-boutant leurs pattes de derrière; à Assouan, en campant trois chanteurs, main derrière l'oreille; à Beni Hasan, en transformant les danseurs en acrobates... C'est à Beni Hasan que se trouvent les scènes peintes justement fameuses des oiseaux dans l'acacia, du chat aux aguets ou encore du gavage d'oryx (pl. III). Si la première par la disposition dans l'arbre des oiseaux diversement colorés, évoque irrésistiblement certaines tapisseries modernes, – si la seconde obéit à certaines préoccupations d'aujourd'hui par le mélange de réalisme dans l'attitude du chat et de mépris superbe des contingences par la courbure, parfaitement harmonieuse d'ailleurs, mais complètement irréelle du roseau ployant sous le poids de l'animal –, la troisième, par la composition des lignes et des couleurs, s'apparente aux chefs-d'œuvre de tous les temps: d'attitudes et de mouvements naturels se dégage une suprême harmonie, avec tout le mouvement musical d'une fugue, dans laquelle, aux lignes horizontales des corps des oryx – premier thème – répond la ligne courbe qui suit le bras droit du paysan debout, puis les cornes de l'oryx qu'il pousse vers son camarade, brisée ensuite, mais se replaçant sur les cornes du second oryx pour reprendre appui sur l'échine du paysan accroupi, tandis qu'aux taches claires et calmes des corps des deux animaux et des pagnes de leurs gardiens s'opposent les masses brun foncé des corps des paysans, coupées par les lames noires des cornes des oryx.

La plus grande variété se retrouve dans les couleurs employées comme dans le traitement des reliefs. A côté des couleurs traditionnelles, on en voit apparaître de nouvelles, comme le rose, le vert pâle ou, pour le corps des hommes, le jaune, voire même gradation des nuances à Meir, héritage évident des essais de la Première Période Intermédiaire. Tandis qu'à Assiout, le beau relief en creux et large est en honneur, il est bombé ou aplati, avec des bords aigus, à El-Bercheh, moyen, « économique » ou léger et fin à Meir.

Bien qu'elles soient toutes sous l'influence de Thèbes, qui

Gavage d'Oryx,

favorise le traitement par masses plus que par modelé, le style de ces tombes reste propre à chaque site ou ensemble de sites. Meir demeure dans la mouvance de la région memphite en ce qui concerne sujets et facture, avec, cependant, une grande variété dans les proportions; les reliefs d'El-Bercheh dont un registre connu du Musée du Caire représente les filles au corps étiré de Djehouti-hetep (pl. 40), les peintures de Beni Hasan où règnent la corpulence et, dans les faces lourdes, les lèvres gonflées, celles d'Assouan, d'Hiérakonpolis gardent beaucoup du génie inventif de la Première Période Intermédiaire; Kaou el-Kebir se tient à part, mais semble résumer tout le passé et tout le présent, avec son sens des proportions qui paraît dériver en ligne droite de la IVe dynastie, l'originalité pleine de charme de ses sujets (comme les femmes délivrant les oiseaux des buissons où ils ont été pris), où se retrouve le meilleur de la Première Période Intermédiaire, mais une forme de visage et un enrichissement de détails typiques du Moyen Empire, qui font de ces tombes les plus belles de cette période.

Statuaire

La stabilité et l'éclat retrouvés d'un pouvoir royal conçu comme religieux autant que politique, ne peuvent que favoriser le développement de la statuaire. Mais les conditions sont différentes de celles de l'Ancien Empire. La grande statuaire avait alors pris naissance et s'était développée à l'ombre et pour le compte du pharaon et ne s'était étendue à d'autres modèles que par privilège: les ateliers étaient royaux, de toute façon restreints. Les débuts, dès la Ve dynastie, d'une féodalité qui ne tarda pas à couvrir de son réseau même le Sud, la juxtaposition de grandes provinces et pratiquement d'autorités indépendantes pendant la Première Période Intermédiaire avaient préparé le terrain à des initiatives locales, mais dépourvues de traditions et de grands moyens, si vivaces fussent-elles. En sommeil probablement sous la XIe dynastie, – période de rassemblement de l'autorité –, elles sont à pied d'œuvre lorsque s'affirme sans conteste la souveraineté du pharaon. La XIIe dynastie les trouve devant elle, prêtes à travailler pour sa gloire, pourvu que le monarque – comme il le fera – les rattache à la tradition dont il est le représentant qualifié et leur fournisse le climat d'inspiration et de luxe indispensable au grand art.

Cependant, plus dans la statuaire que dans n'importe quel art, se manifeste, comme il est naturel, le changement psychologique opéré depuis la fin de l'Ancien Empire dans la conception du rôle du pharaon. S'il reste théoriquement, et même dans la pratique du culte de la vie courante, le fils des dieux, ce n'est

plus l'empreinte divine qui le marque. Celle-ci est attachée à sa fonction et s'est détachée de sa personnalité. Son visage est essentiellement celui d'un humain: on pourra l'idéaliser ou, au contraire, en faire saillir les éléments jusqu'à un réalisme brutal, les traits sont ceux d'un homme divinisé plutôt que d'un dieu humanisé, d'un chef plutôt que d'un dieu. L'idéalisation, simple hommage au pouvoir, laissera insensiblement au gré du temps, de la politique et des lieux, la place au réalisme. Tendance de la statuaire royale, qui se reflétera fatalement dans la statuaire privée. Si différent que soit le caractère de l'une et de l'autre par rapport à celle de l'Ancien Empire, les chefs-d'œuvre ne manqueront pas pour autant.

STATUAIRE ROYALE

Quoi qu'on ait dit, il serait pourtant prématuré, à ce stade, de parler d'écoles de sculpture. On confond, en effet, souvent écoles et ateliers. Certains rois de la XIIe dynastie, le premier (Amenemhat Ier), le troisième (Amenemhat II), le quatrième (Sésostris II) et, parmi les derniers, les rois Hor et Amenemhat IV, ont laissé trop peu d'effigies pour qu'on puisse en juger pertinemment. Parmi les nombreuses statues qui restent des autres rois, certaines, pour un même roi et un même lieu d'origine, dénotent des lignes de direction trop diverses ou trop peu conformes aux traditions antérieures pour qu'on puisse les attribuer, comme certains le font, à une même école. Il semble plus indiqué de se borner à noter des tendances.

PIÈCES ISOLÉES DE STYLE RÉGIONAL

Dans l'état actuel des collections, on ne peut donc suivre sérieusement l'évolution du style en s'en tenant à la succession des rois. Tout au plus, en mentionnant à propos de certains d'entre eux, les quelques pièces qui ont survécu, peut-on y retrouver le style particulier à une région. Ceux qui sont plus abondamment représentés permettront une étude plus approfondie du style d'ensemble de la XIIe dynastie.

C'est ainsi que, d'Amenemhat Ier, il n'est resté que deux statues dont on puisse faire état, originaires l'une de Tanis, l'autre de ses environs, toutes deux au Musée du Caire, tandis que les pièces trouvées à Karnak sont trop informes pour fournir de quelconques renseignements. Ces deux statues, elles-mêmes, ne sont guère représentatives du fondateur de la dynastie et de sa force de caractère. Si le corps est puissant et bien proportionné, il y a plus indication de volumes que modelé même discret; la tête, avec ses joues arrondies sous deux yeux stylisés aux sourcils très horizontaux et séparées de la bouche par de profonds sillons, n'est pas sans individualité, mais l'ensemble, surtout avec le sourire figé, est empreint de conventionnel, dans une tradition qui pourrait remonter aux Ve et VIe dynasties et dont la survivance s'explique parfaitement dans le Delta.



(39) Inspection du bétail

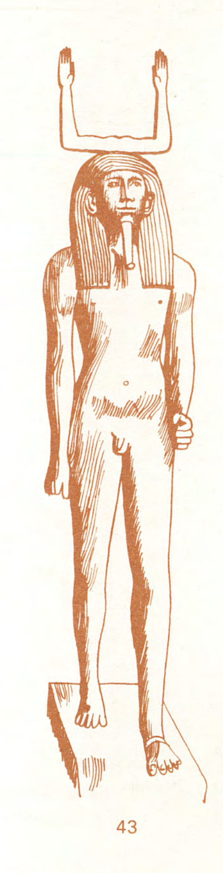


Scène de pêche

(40) Princesse au lotus

Du troisième roi de la XIIe dynastie, Amenemhat II, on ne connaît qu'une représentation, sous forme de sphinx géant, trouvée à Tanis et aujourd'hui au Louvre. Tout autant que le premier, étant donné ce que nous savons d'une expédition en Nubie, et de ses rapports avec le pays de Pount aussi bien qu'avec Byblos et la mer Égée, ce roi eût mérité de survivre jusqu'à nous par un plus grand nombre de statues. Ce sphinx, néanmoins, par la perfection de ses formes au galbe souple et prêtes à bondir, rend magnifiquement justice à sa puissance. Le visage a les joues arrondies, communes aux œuvres exécutées dans le Delta, convention corrigée par les sourcils relevés à l'extérieur, les poches sous les yeux proéminents, les pommettes saillant sur les côtés, la bouche abaissée sur les bords. L'expression, malgré l'empâtement des traits, est bien celle d'un souverain.

Des deux derniers rois de la dynastie, le roi Hor, co-régent probable d'Amenemhat III, et le roi Amenemhat IV, il subsiste, du premier, une très élégante statue en bois au Musée du Caire (*fig. 43*), et, du second, deux sphinx, l'un à Alexandrie, l'autre au British Museum, le second seulement entier, mais dont la tête a subi des retouches à la période ptolémaïque. La statue du roi Hor le représente nu, à part la perruque et la barbe postiche et le signe *ka* surmontant sa tête. Cette personnification du *ka* royal, qui est un dieu, explique l'expression idéalisée du visage et la sveltesse d'un corps jeune à une époque où, comme on le verra, le réalisme est roi.



43

ON PEUT SUIVRE L'ÉVOLUTION DU STYLE À TRAVERS LES GROUPES PLUS MASSIFS

SÉSOSTRIS Ier: INCERTITUDE ENTRE DES DIRECTIONS DIVERSES

C'est donc aux autres règnes de la XIIe dynastie qu'il faut s'adresser pour juger de l'évolution et du style de la statuaire pendant cette période.

Celui de Sésostris Ier trahit à la fois une vigoureuse impulsion donnée d'en haut et, dans une diversité de manières typiques du zèle à satisfaire la volonté royale, une sorte d'incertitude à fixer un style, encore qu'une direction timide soit déjà décelable. Le débat s'instaure, en effet, entre un certain archaïsme, des formes conventionnelles et un réalisme vivace.

Un retour aux canons de la Ve dynastie apparaît dans les statues du roi, maintenant au Musée du Caire, qui ornaient la cour du temple de Licht. Le corps a retrouvé ses proportions, mais la ressemblance de facture du visage est flagrante avec la statue colossale du Mykérinos assis du Musée de Boston: paupières lourdes sous des sourcils légèrement obliques, traits un peu grossiers, et pourtant opposition de plans qui rappelle la grande époque de la statuaire de l'Ancien Empire. Archaïsme commandé sans doute par l'emplacement que devaient occuper ces représentations sacrées du souverain (pl. 41).

A l'extrémité de chacun des « Deux Pays », le visage arrondi, sans traits bien définis, des statues du Delta, conservées à Berlin

et au Caire, l'attitude triomphante et le sourire figé des deux colosses de granit rouge et de la statue osiriaque de Karnak, au Musée du Caire, retiennent difficilement le regard. En revanche, malgré la stylisation des sourcils et des yeux, il y a une recherche de modelé dans la tête du Sésostris Ier traité en sphinx, originaire de ce dernier site et maintenant au Caire.

Le réalisme, en tout cas, bien que discret, pose une marque originale sur deux statues de Memphis, respectivement à Berlin et au British Museum: sur un torse bien équilibré dans sa minceur, la tête elle-même enfonce dans les épaules son rectangle allongé en hauteur, d'où saillent, sous les sourcils stylisés, les pommettes larges, la bouche charnue, le menton volontaire, et auquel les poches sous les yeux confèrent une expression de tristesse jusqu'ici inconnue. Dans une ligne tout aussi humaine et réaliste s'inscrivent deux statues en bois, trouvées à Licht, respectivement au Caire et au Metropolitan Museum de New York, au corps d'un modelé simple, mais parfait, et dont le visage, traité par rencontres de volumes, apparaît comme un vrai portrait, avec les yeux un peu globuleux sous les sourcils arrondis, le nez aquilin assez fort et la bouche épaisse, limitée par les deux sillons partant des ailes du nez.

SÉSOSTRIS II: TENDANCE NETTE VERS LE RÉALISME

Dans les quelques statues qui ont survécu de Sésostris II, on voit s'accentuer, dans le Delta même, cette tendance au réalisme, dont les touches ont été également notées à propos de l'unique représentation d'Amenemhat II, faisant le pont entre les deux premiers Sésostris. Certains traits, malgré les différences de style d'une statue à l'autre de Sésostris II, placent celui-ci dans la ligne du réalisme, bien en avant de ses prédécesseurs. Les yeux, toujours proéminents, sont petits, et la bouche elle-même n'est plus aussi large. Par là le personnage est nettement individualisé et, sauf dans l'attitude, mis au rang des simples humains. Le modelé du corps, apparent, mais retenu, conspire avec les lignes du visage dans la même direction. Les colosses assis de Tanis, conservés au Caire, très beaux dans l'équilibre bien dégagé des membres, montrent déjà ces marques, au-delà des conventions locales désormais établies des joues arrondies et des sillons arqués partant des ailes du nez. Elles apparaissent mieux encore dans le visage plus élargi vers les oreilles, mais aux yeux stylisés, d'une statue de la région de Memphis, conservée à Copenhague, laquelle garde l'enfoncement de la tête dans les épaules, déjà réalisé pour Sésostris Ier dans la même région. Le réalisme qui s'y décèle ainsi, abandonne les dernières traces de convention, notamment par le traitement des sourcils dans une statue de provenance inconnue, conservée à Vienne, mais qui, étant donné la tendance ainsi notée, peut, quoi qu'on ait dit, être aussi bien originaire du Nord.

SÉSOSTRIS III: CHEFS-D'ŒUVRE DE RÉALISME ET D'HUMANITÉ

Toutes originaires du Sud, les statues complètes ou fragmentaires de Sésostris III forment un ensemble trop restreint à une région, si vaste soit-elle, pour rendre compte de la statuaire du règne. Malgré l'intérêt primordial attaché par le roi à la Nubie, où il n'a pas accompli moins de quatre campagnes, il est difficile d'accepter que sa campagne d'Asie n'ait pas laissé de traces à Tanis et que Memphis n'ait gardé aucun vestige de son passage dans le Nord. Cette perte est d'autant plus regrettable que l'ensemble des pièces originaires du Sud sont d'une qualité qui les place presque toutes au rang des grands chefs-d'œuvres de l'humanité et permettent, à elles seules, de regarder le règne de Sésostris III comme le plus glorieux de sa dynastie dans l'histoire de l'art. Le réalisme, en effet, y atteint une profondeur d'expression non seulement physique, mais intérieure, rarement égalée, en fait poussée jusqu'aux limites extrêmes compatibles avec la fonction royale.

Cette volonté de placer le roi sur le même plan que l'humanité, déjà notée dans les reliefs, est rendue à l'évidence à Medamoud, où il est représenté en ronde-bosse à plusieurs âges de la vie, allant de la jeunesse aux joues rondes et douces, en passant par la maturité aux arêtes presque agressives, jusqu'à la vieillesse aux rides amères. Partout le modelé d'un corps, toujours d'excellentes proportions, est à la fois puissant et discret, poussé même jusqu'à la délicatesse dans le traitement du torse et du ventre d'une statue fragmentaire du Louvre trouvée à Medamoud. Même les colosses de Karnak, conservés au Caire, n'y contreviennent pas, la lourdeur des jambes ne pouvant, dans une période atteignant pareille qualité, qu'être voulue, étant d'ailleurs à rapprocher d'un traitement semblable de celles de Mentouhotep Ier. La retenue, dans le modelé du corps, met d'autant plus en relief l'expression du visage. Déjà la barbe postiche avait été abandonnée dans quelques statues de Sésostris Ier et de Sésostris II, elle n'est gardée, parmi les représentations de Sésostris III, que sur les colosses de Karnak, mais placée assez en retrait sous le menton pour que la mâchoire soit entièrement dégagée. Dans la face presque carrée, celle-ci constitue, en effet, l'élément principal et qui frappe toujours, presque sans ménagement, le spectateur. La personnalité de Sésostris III en est fortement individualisée, surtout lorsque, comme dans les statues de Karnak ou de Deir el-Bahari, conservées au Caire, la retombée droite de chaque maxillaire suit la ligne qui part de l'arête aiguë de l'arcade sourcilière et passe, comme en un relais, sur la pommette légèrement saillante. Dans ces deux groupes, l'expression est rude, surtout sur les colosses de Karnak, à cause sans doute aussi du caractère officiel de la pose. Mais c'est à Medamoud, notamment dans un ensemble de statues possédées par le Louvre, que s'approfondit l'intériorité humaine. Elle

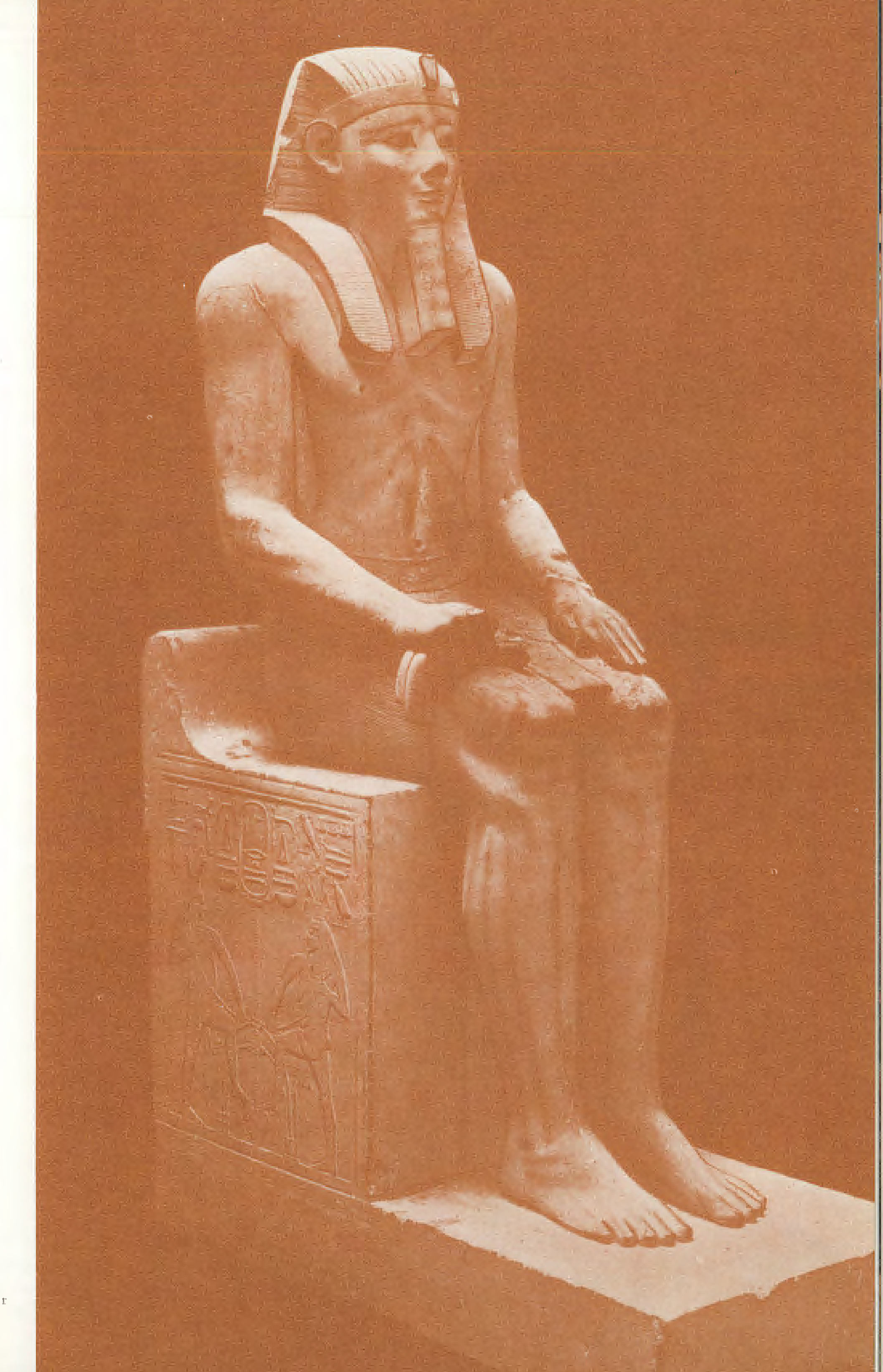
ressort probablement d'autant plus du contraste déjà noté des divers âges de la vie du souverain. Un autre contraste est celui de la mâchoire vigoureuse avec les diverses expressions des visages: jeunesse en pleine fleur, âge mûr tendu et déjà désabusé, vieillesse sans espoir... (pl. 42). Pour souligner ces deux dernières expressions, on n'a pas besoin de noter les paupières lourdes, ni les enfoncements sous les yeux, dont la ligne extérieure est parallèle aux sillons qui vont des ailes du nez aux coins de la bouche. Il n'est pas jusqu'aux mutilations subies par la plupart de ces têtes qui n'ajoutent à l'immense tristesse qu'elles dégagent. Mais la plus pathétique est peut-être précisément celle dont il ne reste, avec un œil, que la partie inférieure du visage. Le regard, comme dans plusieurs autres, est voilé, le nez est mutilé, la bouche, à la lèvre inférieure légèrement en avant, émet un accent presque désespéré entre des joues où ne passe aucune ride, mais dont le modelé extrêmement poussé, plus encore que sur la tête de Didoufri, laisse apparaître, sous la peau encore ferme, les amertumes de la vie et l'approche de la mort. Dans ce fragment presque informe se concentre un réalisme d'expression intérieure qui n'a peut-être jamais été poussé aussi loin, en accord avec les exigences aussi bien de la vérité que du grand art.

AMENEMHAT III: RÉALISME ÉVOLUANT VERS LA BRUTALITÉ

Les œuvres nombreuses, de sites divers, tant du Nord que du Sud, représentant Amenemhat III, sont également, pour la plupart, d'un réalisme puissant. Mais, à les comparer avec celles de Sésostris III, elles restent sur la lancée du courant bien plutôt qu'elles n'en renouvellent la force, car celle-ci ne va plus à traduire la réalité intérieure. Parallèlement passe un souffle d'idéalisme, dont on ne saurait dire expressément s'il s'inscrit dans une tradition antérieure de la XIIe dynastie, mais qui profite éminemment de ce réalisme de fond pour demeurer vigoureux.

Une indéniable parenté, dans les traits du visage, unit des représentations du roi, originaires les unes de Bubastis dans le Delta, maintenant au British Museum, une de Karnak au Caire, une de Coptos à Berlin, certaines probablement de Thèbes au Caire, à Léningrad et à Moscou, un sphinx de Tanis (pl. 43), usurpé par les « Hyksôs », les porteurs d'offrandes de Tanis et le porte-enseigne de Mit-Farès dans le Fayoum, ces derniers au Caire. Le visage est rude, les traits lourds, le nez aplati, le regard vide. Même sur la statue de Mit-Farès, où le métier est si poussé dans le creux des joues, entre les pommettes saillantes et les muscles qui se gonflent autour de la bouche, on se croit, selon l'expression ici anachronique, devant « une brute couronnée », et ce n'est pas une des moindres réussites d'un réalisme à son déclin, que de convoyer jusqu'à nous cette impression.

Le métier, en effet, est peut-être à l'apogée de sa technique. On le sent – dans les monuments dits « hyksôs » en beau granit



(41) Sésostris Ier







(42) Sésostris III jeune (détail)
Sésostris III dans la force de l'âge (détail)
Sésostris III âgé (fragment)

noir ou gris, où le visage du roi, aux muscles apparents, est engoncé dans la crinière aux mèches parfaitement stylisées du sphinx de Tanis –, dans les tresses, aux boucles serrées et régulières de la barbe et de la grande perruque, retombant en lourdes masses sur le torse et le dos parfaitement moulés, au-dessus des symboles nilotiques stylisés des porteurs d'offrandes de Tanis (pl. 44), – ou dans les longues retombées plus simples de la barbe et de la perruque de la statue de Mit-Farès.

Le contraste est d'autant plus grand avec la statue assise, aux mains posées à plat sur les genoux dans un geste qui va devenir traditionnel, trouvée à Hawara et maintenant au Musée du Caire (pl. 44). Le corps est parfait de justes proportions, avec un modelé aux touches discrètes traduisant toute la sveltesse d'un âge adolescent à peine dépassé. Ce caractère transparaît aussi dans le visage harmonieusement encadré par le voile-*némès* avec son front pur, son regard franc, son nez fin et droit, son menton arrondi et dans lequel, seule, la bouche, large et mince dans une forte mâchoire, fait sonner une note de réalisme et de fermeté, bien qu'adoucie par une ombre de sourire dans les lèvres. Jeunesse idéale, personnalisée cependant, tendance traditionnelle et justifiée par le culte du roi, moins rappel, pourtant, de la facture du genre à l'Ancien Empire qu'annonce de la statuaire d'ensemble du Nouvel Empire.

LA STATUAIRE PRIVÉE: RÉALISME D'IMITATION, EXTÉRIEUR ET PAUVRE

Le rôle de la statuaire privée, encore assez restreint sous l'Ancien Empire, prend, au Moyen Empire et spécialement sous la XIIe dynastie, une extension beaucoup plus grande. D'une part la révolution sociale de la Première Période Intermédiaire a fait accéder les petites gens aux rites funéraires, parmi lesquels la statue du mort avait sa fonction privilégiée. D'autre part et surtout, l'usage s'instaure de déposer, par faveur du roi, dans les temples, des statues participant aux offrandes dont bénéficiait la statue royale, et, dans les sanctuaires des dieux funéraires, des statues ex-voto introduisant de plus près le défunt dans la vie de l'au-delà.

Du point de vue strictement artistique, cette époque de la statuaire privée n'est pas très attachante. L'intérêt qu'elle présente est surtout d'ordre historique, par les détails nouveaux de canon, d'attitude ou de costume qu'elle introduit. A la différence, en effet, de l'Ancien Empire, aucune œuvre privée connue, même au nom des plus hauts personnages, n'est à élever au rang des statues royales.

Certaines évidemment ressortent. Parmi les statues de reines, si proches, où l'on s'attendrait à trouver une qualité de sculpture comparable à celle des statues royales, une seule émerge: c'est un buste du Musée de Berlin, dont le visage triangulaire aux pommettes saillantes, entouré d'une perruque aux grosses

boucles stylisées retombant sur la poitrine, rappelle, mais sans l'expression pathétique, celui de Sésostris III.

EXCEPTIONNELLEMENT: UNE ŒUVRE ACADÉMIQUE

Du règne sans doute de Sésostris Ier, et peut-être à rapprocher de ses statues de Licht, date celle de la dame Sennoui, épouse d'Hapidjéfa, *nomarque* de Siout, et trouvée à Kerma dans le Soudan, maintenant à Boston: c'est un portrait d'un certain académisme (pl. 45), où apparaissent de belles proportions avec, dans le visage, une parfaite régularité de traits. S'il manque de caractère, il se place néanmoins à part des deux tendances vers l'idéalisation ou vers le réalisme qui se partagent l'ensemble de la statuaire privée de cette époque.

De la première relèvent, par exemple, avec leur sourire figé, la statue debout de Tétou, à Berlin, et celle, assise, de Nakht, au Caire. Le plus grand nombre s'inscrivent dans une ligne réaliste. Ce réalisme, néanmoins, s'il est favorisé par celui de la statuaire royale, n'obéit certainement pas à la même inspiration. Il n'a rien d'intérieur, c'est un réalisme par pauvreté, et qui s'apparente davantage à celui de la Première Période Intermédiaire.

TENDANCE VERS LE RENDU DE « TYPES »

Les meilleures œuvres, en effet, valent surtout par l'essai honnête de traduire, avec une technique d'ailleurs désormais excellente, cette réalité extérieure, si laide qu'elle puisse être. Il s'agit, semble-t-il, de faire avant tout du modèle un portrait aussi fidèle que possible en accentuant un trait de caractère. Les sculpteurs de l'époque y ont pleinement réussi. L'un des meilleurs exemples en serait la statue accroupie de Guébou du Musée de Copenhague. L'ensemble est habilement stylisé et d'une grande harmonie. L'attitude accroupie dans la partie inférieure et le voile-*némès* dans la partie supérieure ont permis de dresser une sorte de triangle aux côtés rompus par les extrémités des épaules. Dans cette forme géométrique simple, le torse se réduit à un cylindre coupé par les plis de graisse qui soulignent les pectoraux eux-mêmes assez forts et par le sommet de la robe qui se croise sur l'abdomen. Le visage n'est pas beau, avec le nez écrasé aux narines et la très large bouche, mais le regard est franc et appuyé et rend vivant le personnage. C'est le sérieux qui domine dans l'expression de Guébou; dans la statue debout d'Amenemhat-Ankh du Louvre, c'est la résolution; dans une statue d'homme accroupi du Caire (42040), où les plis du ventre deviennent de simples lignes creuses parallèles, c'est la « roublardise ». On a en général affaire à des types plus qu'à des personnes.

Même quand il pousse son métier, le sculpteur ne cherche pas à faire transparaître l'âme sur le visage, il semble ne s'attacher alors qu'à la reproduction de la laideur: c'est le cas de la statue

debout de la femme d'Ouseranoukit ou de ces scribes à la poitrine tombante, comme Tetiemrê, du Musée du Caire.

TAILLE LONGUE ET PLATE DANS LE CANON FÉMININ; RECHERCHE DANS LES ATTITUDES

Dans la même ligne, le réalisme se traduit par l'accentuation du canon nouveau, allongé et à la taille longue et fine, de la beauté féminine, dont l'exagération est la Dame Iymeret-Nébès de Leyde, la forme plus harmonieuse la statuette en ivoire, acéphale et apode, du Louvre, et l'équilibre parfait la « Princesse d'Abydos » au Musée du Caire. Mais il insiste sur des attitudes nouvelles: les diverses positions accroupies au manteau retombant qui mènent aux statues-blocs, – et il ne dédaigne pas les sujets familiers, par exemple de la mère qui allaite son enfant ou de celle qui le porte dans le dos. Les coiffures, avec les longues tresses ou les grosses boucles, sont complaisamment variées. Le vêtement de l'homme n'est plus tant le pagne que la robe serrée tombant à partir de la taille ou le manteau, recouvrant les épaules et les bras et dans l'échancrure duquel passe une main; celui de la femme, la longue robe à bretelles ou celle couvrant les épaules et les seins, mais laissant la gorge nue souvent jusqu'à la taille.

La statuaire privée, en cherchant ainsi à reproduire la réalité de tous les jours, sans chercher à flatter ses modèles, sans aller même aussi profond que la statuaire royale, est bien dans la note de la XIIe dynastie et du Moyen Empire, qui ramène l'homme à ses proportions normales.

Arts mineurs

Le goût de la parure, signe indéniable d'une civilisation plus avancée et plus répandue, manifeste dans le soin plus grand donné à la coiffure féminine et au vêtement, trouve un champ privilégié dans la décoration des petits objets et dans le travail des métaux précieux.

INTERPÉNÉTRATION DES STYLES ÉTRANGERS ET DE L'ART ÉGYPTIEN

Ce goût nouveau ne serait-il pas la conséquence de relations par conquête ou par commerce nouées avec l'étranger et, en particulier, avec l'étranger de l'Est, en avance peut-être sur ce point? Un certain nombre de faits le laissent supposer.

Sans parler des expéditions en Nubie menées ou au moins envoyées par la plupart des rois de la XIIe dynastie, en tout cas par les trois premiers, et surtout par Sésostris III, les rapports avec la Crète sont attestés sous Sésostris Ier, le commerce avec Byblos et la mer Égée établi sous Amenemhat II, des travaux de défense ou positivement des campagnes véritables entrepris à l'Est sous Amenemhat Ier, Sésostris III et Amenemhat III. Indépendamment des inscriptions, les marques en sont demeurées



(43) Amenemhat III en sphinx (détail)



(44) Amenemhat III (détail)

Porteurs d'offrandes



dans les motifs et la décoration. Des objets égyptiens ou d'inspiration égyptienne, datant de cette époque, ont été découverts en Crète, à Megiddo en Palestine, à Qatna, à Byblos et à Ugarit en Syrie, et jusqu'en Anatolie. En sens inverse, ici ou là en Égypte, apparaissent des objets directement apportés d'Asie, tandis que la décoration pure, faite d'entrelacements ou de motifs répétés, acquiert droit d'entrée à côté de la simplicité traditionnelle. C'est ainsi que le temple de Tôd, près de Louqsor, du temps d'Amenemhat II, a livré, dans des coffres de bronze, à côté d'un lion en argent et de lingots d'or, des cylindres mésopotamiens et des coupes d'argent à la panse godronnée en spirales, très proches d'objets contemporains de Byblos; des objets en terre vernissée, d'un caractère déjà bien connu en Crète, ont été trouvés dans le Fayoum et à Abydos, tandis que des dessins de spirales et de méandres ornent des plafonds dans les tombes de Hapidjéfa à Assiout *(fig. 44)*, sous Sésostris I[er] et de Wahka II à Kaou el-Kebir sous Amenemhat III.



44

Ce n'est pas à dire que ces importations supplantent une tradition, notamment dans les bijoux, attestée par les objets trouvés dans le second monument à degrés de Sakkarah, ou décorant la statue de Nofret de la IV[e] dynastie. Mais le travail du métal, d'ailleurs dûment représenté dans les tombes, perfectionne et étend sa technique, tandis que les motifs se modifient dans le sens de la complication.

TECHNIQUES NOUVELLES

De nombreux objets sont parvenus jusqu'à nous, témoins de ce perfectionnement dans la technique: miroirs à disque de cuivre, retenu par l'ombelle d'une tige de papyrus qui forme le manche et dont un magnifique exemplaire, en turquoise tendre gravée au nom de Djehouti-Nakht, est au Musée du Louvre; colliers des tombes de Lahoun dans le Fayoum, de dessins variés tracés par des perles ovales ou rondes, en forme de gouttes ou de cylindres, de fleurs de lotus ou d'amulettes diverses; ceintures en or, formées de suites de coquillages ou de doubles têtes de lionnes; travail en or granulé sur des pendants d'oreilles ou, par exemple, le chaton d'une bague qui, sur un espace de 15 mm^2, peut contenir jusqu'à quarante granules disposés par cinq dans huit losanges.

Des objets d'un art moins somptueux, mais éclatants de couleurs, comme les scarabées ou les statuettes d'animaux, recouverts d'émail bleu clair, sont des signes plus modestes, mais non moins probants de la richesse de l'inspiration et du goût du luxe.

TENDANCE À LA COMPLICATION

Mais c'est surtout dans les colliers à pectoral et dans les couronnes que celui-ci se manifeste, avec, dans les premiers, cette tendance à la complication déjà mentionnée.

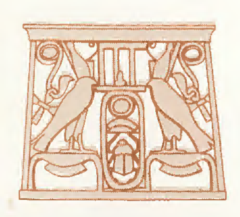


47

Il n'est, en effet, que de comparer chaque pectoral l'un à l'autre, ceux donnés à Sat-Hathor par Sésostris II *(fig. 45)*, celui donné à la reine Mereret par Sésostris III *(fig. 46)*, celui donné à la reine Mereret par Amenemhat III *(fig. 47)*, pour voir le cadre, de triangulaire, adopter la forme de façade de temple et se remplir peu à peu, autour du cartouche du roi, d'éléments nouveaux, dans une « horreur du vide » qui n'est pas dans la tradition égyptienne d'autrefois.

CHEFS-D'ŒUVRE: LES COURONNES DE PRINCESSES

Les chefs-d'œuvre sont sans doute, dans cet ordre, les couronnes ou diadèmes, également en or plein ou serti de pierres semi-précieuses. Ils restent, il est vrai, de dessin très simple, et parfois apparenté à celui visible sur le bandeau de la Dame Nofret ou sur les meubles incrustés de la reine Hétep-hérès. De tous points admirables sont ceux de la princesse Khnoumit, fille d'Amenemhat II, trouvés à Dahchour (pl. 46). Il y a d'abord un motif couché de deux fleurs de lotus, stylisées en forme de lyre et affrontées à un disque, alternant avec le motif relevé d'un disque, surmonté d'une fleur de lotus stylisée selon la même forme que les premières; sur trois de ces derniers repose un vautour aux ailes déployées qui couvrait le sommet de la tête, tandis que du front jaillissait une aigrette également en or. Si, au passage, on compare ce diadème avec la couronne, trouvée à Lahoun dans le Fayoum, de la princesse Sat-Hathor-Younet, fille de Sésostris II, on verra l'évolution dans le sens de la lour-



45

deur: cette couronne est faite d'un bandeau d'or assez large, plaqué d'une succession de rosettes à quatre pétales doubles, interrompue, sur le front, par une uraeus relevée, et, sur le point opposé, par deux plumes hautes et plates, pendant que des brides doubles et plates retombent sur les côtés et par derrière: de belles lignes, mais où la richesse ne sacrifie plus à la grâce. Pour atteindre celle-ci en un sommet, il faut revenir à Khnoumit et à une autre de ses couronnes: annoncée par celle de la Dame Senebtisi de Licht, qui date d'Amenemhat Ier et qui est formée seulement de fils avec un semis de rosettes d'or, elle consiste en un réseau de fils d'or, rattachés à quatre fleurs de papyrus en turquoise et cornaline, chacune se déployant en forme de croix, et semés de rosettes à cinq pétales en racine d'émeraude, où s'entrecroisent les fils dans une bélière à revers et qui alternent avec des perles doubles de lapis en forme de baies. Par la disposition et la légèreté des motifs, ce diadème et cette couronne de la fille d'Amenemhat II perdent leur aspect de calotte ou de bandeau et apparaissent surtout comme des ornements, dont le discret éclat doré, en se mariant, ton sur ton, à la peau ambrée du visage, devait ressortir sur le lourd fourreau noir de la chevelure.



46

L'ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE

UNE VILLE, DES PLUS ANCIENNES

Le sol de l'Égypte a livré les restes importants d'une des plus anciennes villes connues de l'antiquité. Elle date de la XIIe dynastie et a été fondée par Sésostris II à Kahoun dans le Fayoum. Petite ville, mais dont le plan donne une idée de l'urbanisme de l'époque et des conceptions sociales, non moins que de la vie intime des particuliers.

Surface rectangulaire de 350 m sur 400 m et entourée d'une enceinte de briques, elle est divisée en deux quartiers. L'un, destiné aux artisans et aux ouvriers, occupe le dernier quart du rectangle: il est traversé aux deux tiers, parallèlement au mur de fond du rectangle, par une artère de 8 m de large, sur laquelle donnent, latéralement, des ruelles de 4 m de large, bordant des maisons de trois pièces avec escalier pour la terrasse. L'autre quartier, résidentiel, est perpendiculaire au premier; il est traversé par une artère de 280 m de long, sur laquelle ouvraient, de chaque côté, de grandes maisons et qui aboutit à un grand édifice ruiné, probablement le palais ou le pied-à-terre du roi ou du gouverneur, séparé qu'il est du reste par un mur épais (*fig. 48*).

Les maisons résidentielles, en briques crues, mesurant environ 60 m sur 45 m, se composaient d'environ 70 salles ou cours. Les bas-côtés étaient réservés aux dépendances et au harem; celui-ci, ou appartement de l'épouse, comprenait une chambre à coucher, un salon et une salle d'eau. L'appartement du maître occupait, derrière une grande cour à portiques, la partie centrale: une salle de réception en largeur aboutissait à un hall central à quatre colonnes, flanqué de la chambre à coucher et d'un petit salon, et suivi, après d'autres pièces, d'une dernière cour à portique avec bassin. L'entrée ne faisait pas pénétrer directement dans la partie centrale; il fallait longer celle-ci par un couloir pour la reprendre par derrière. Les colonnes étaient en bois sur bases de pierre et certaines étaient du type cannelé des tombeaux de Beni Hasan ou des modèles de Méketrê.

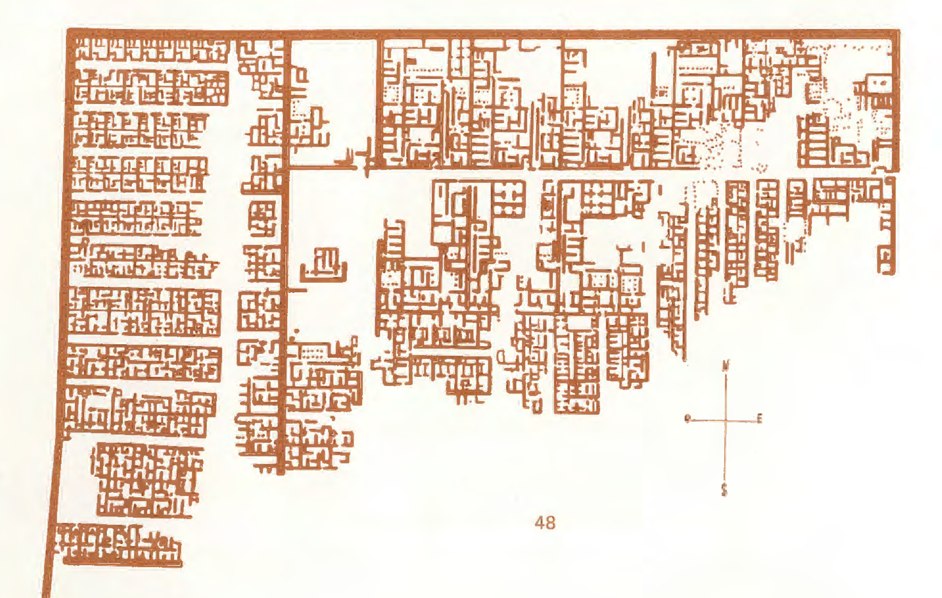
Le tableau de l'habitation de l'époque pourrait être complété par le modèle trouvé à El-Bercheh et qui doit dater de la XIIe dynastie: il reproduit, dans l'angle d'une cour occupée par des bœufs, une bâtisse à l'aspect de tour, comprenant un rez-de-chaussée, avec porte à gorge, et deux étages à fenêtres, que termine une terrasse à parapet crénelé. Sans doute est-ce là le plan de l'habitation citadine.



49

LES OUVRAGES MILITAIRES

Les rois de la XIIe dynastie, développant l'œuvre de l'Ancien Empire, entreprirent de coloniser la Nubie. Cela supposait des défenses avancées et intérieures. Le poste le plus éloigné fut Kerma près de la troisième cataracte, mis en place dès Sésostris Ier. Les retranchements principaux étaient à Bouhen (*fig. 49*) et dans les environs, au-dessus de la deuxième cataracte, d'autres retranchements s'étageant le long de la Nubie et destinés à contrôler celle-ci. En amont de Bouhen se succédaient Mirgissa,



48

Semna et, dans des îles, Ouronarti et Dorgainarti, tandis que, en aval, s'élevaient les forteresses d'Aniba, de Kouban et d'Ikkour.

Le plan varie selon la situation et la possibilité d'utiliser le rocher. Sur les côtés, on trouve un mur à bastions, taluté et sans doute crénelé. Un deuxième mur au-delà, sauf sur le côté qui regarde le Nil, et un fossé au fond, sont souvent ajoutés. Le tout est en briques sèches. A l'intérieur, les maisons des officiers supérieurs comprenaient étages et cour; des pièces plus petites abritaient la garnison et les familles. Les proportions des forteresses commandaient une utilisation économique de la place et la construction en hauteur.

Sans doute faut-il mentionner ici les travaux de canalisation. L'un, ouvrage de guerre, est un canal ménagé à travers la première cataracte, sous le règne de Sésostris III, pour faire passer

une flotte en Nubie. Un autre, ouvrage de paix, est l'exploitation méthodique de l'oasis du Fayoum par un système de canaux utilisant l'eau du lac Moeris: pour garder à celui-ci un niveau constant, une écluse fut construite à Illahoun dans un défilé de la chaîne libyque, où passe un bras du Nil (le Bahr Youssef) avant d'aller se déverser dans le lac Moeris.

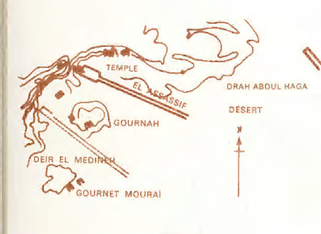
La XIIe dynastie, et d'ailleurs l'ensemble du Moyen Empire, apparaissent donc comme une période héritant d'une situation confuse, mais qui, en raison peut-être des difficultés rencontrées, sait faire la part des choses tout en affermissant progressivement l'autorité. Cet affrontement à l'événement maintient les perspectives dans l'humain et le réel, et paraît bien être la cause de l'équilibre, d'ailleurs vigoureux, qui est la marque de cette période.

La seconde période intermédiaire : transition

PÉRIODE DE TRANSMISSION PLUTÔT QUE DE TRANSITION

On est généralement convenu d'appeler ainsi la période qui s'étend entre la fin de la XIIe dynastie et le début du Nouvel Empire. Cette tranche de l'histoire de l'Égypte est rendue assez obscure par la succession nombreuse et rapide des rois de la XIIIe et de la XIVe dynasties, par la rareté des œuvres d'art et par une domination asiatique, celle des Hyksôs ou rois pasteurs, sur la plus grande partie du pays et notamment dans le Nord. Ces divers traits l'apparentent à la Première Période Intermédiaire, de même que ce seront encore des nomarques de Thèbes qui libéreront la Vallée du Nil et restaureront son unité et sa gloire.

Elle en diffère néanmoins profondément. L'affaiblissement du pouvoir des XIIIe et XIVe dynasties encore indépendantes, le caractère étranger des deux dynasties suivantes, correspondent à un appauvrissement matériel et par conséquent artistique flagrant dans l'absence de grands monuments, les dimensions exiguës des tombes royales et le nombre infime des tombes civiles decorées. Mais, d'un côté, l'influence égyptienne garde au long de cette période sa puissance à l'extérieur: plusieurs monuments de Byblos portent des noms de rois de la XIIIe dynastie, tandis que l'inscription au nom du roi Khian sur un couvercle de jarre à Cnossos et sur une statuette de lion à Bagdad et certains traits de l'art pictural dans les palais crétois, sans oublier les sceaux trouvés à Kerma, ni un message au roi de Koush mentionné sur la stèle de Kamosé, montrent que les rois Hyksôs maintenaient fortement les liens avec le monde méditerranéen, la Mésopotamie et loin dans le sud. Par ailleurs, les quelques œuvres d'art de ce temps, loin de faire état d'essais locaux et par conséquent originaux, restent dans la tradition du style de la XIIe dynastie, dont elles transmettront directement les caractères à celui de la XVIIIe dynastie.



50

Si aucun temple de culte divin n'a subsisté, en revanche, l'architecture funéraire royale, mais seulement des dynasties proprement égyptiennes, a laissé quelques monuments. Ceux-ci s'inspirent, avec des moyens appauvris, des monuments antérieurs. De la XIII[e] dynastie, toujours résidant au Nord, datent, outre peut-être quatre petites pyramides à Dahchour et Mazgouneh, deux pyramides plus importantes à Sakkarah. Encore celles-ci sont-elles, comme sous la Première Période Intermédiaire, de dimensions restreintes. L'une est anonyme, l'autre, celle de Khendjer, ne mesure que 37 m de hauteur, avec une base de 52 m de côté et une inclinaison de 55 degrés. L'emploi de la brique, désormais matériau de misère, en est évidemment responsable. Le procédé de construction est d'autant simplifié: des assises de lits horizontaux, en retrait les unes sur les autres, mais masquées par un revêtement uni de calcaire, assuraient l'inclinaison en même temps que la stabilité. Sauf l'entrée à l'ouest et la présence d'une petite pyramide à l'angle nord-est, le plan de l'ensemble funéraire est classique. Le caveau lui-même, avec insertion d'une véritable chambre monolithe en quartzite, évidée pour réserver des emplacements au cercueil, aux vases canopes et au mobilier funéraire, rappelle celui de la pyramide d'Amenemhat III à Hawara, de même que le pyramidion en granite noir à scènes solaires. La seule originalité, d'ailleurs archaïsante, est le mur d'enceinte de la pyramide elle-même, bâti en calcaire et présentant l'aspect de panneaux alternativement en saillie et en retrait, chacun creusé d'une niche.

A l'autre extrémité de cette période comme du pays, la nécropole royale de Drah Aboul Naga à Thèbes présente des tombes très ruinées *(fig. 50)*, dont le plan s'inspire de celles des rois Antef, de la XI[e] dynastie, qui sont toutes proches. Plan très simple, comprenant une pyramide en briques élevée sur une base étroite et précédée de deux obélisques, une chapelle funéraire creusée dans le rocher et un puits faisant accéder au caveau.

De l'architecture funéraire privée, il reste très peu d'exemplaires. Les seuls pratiquement connus sont les tombes rupestres de Renseneb et de Sebeknakht à El-Kab et de Horemkhâouf





Le vizir Iy Mérou

(45) La dame Sennoui



(46) Couronne de la princesse Khnoumit



La reine Tétichéri



Le prince Ahmosé

à Hiérakonpolis. Composées d'une ou de deux pièces rectangulaires en succession l'une de l'autre, celle du fond étant parfois creusée d'une niche, elles sont très pauvres, dépourvues même de piliers et décorées sans grand soin des scènes traditionnelles.

LE REVÊTEMENT ET LE MOBILIER

Il n'y a guère plus de mérite dans les reliefs. A Medamoud, un linteau, datant de la XIII[e] dynastie, imite maladroitement celui de Sésostris III, au point d'en apparaître comme une caricature, et, s'il y a de la douceur dans un relief au nom du roi Sebekemsaf, elle confine à la mièvrerie.

Dans la statuaire, dont les exemplaires sont plus nombreux, le contraste est accusé entre les œuvres du début et celles de la fin de la période. Dans les grandes statues royales de la XIII[e] dynastie, trouvées à Tanis et à Karnak, le style Moyen Empire est maintenu, mais sans grande valeur artistique. Une statuette en bois du Musée de Boston, représentant peut-être le roi Néferhotep et ressemblant à des statues de la XIII[e] dynastie trouvées en Syrie, n'est point cependant dépourvue de grâce. Un réalisme, où s'accuse le manque de goût dans les plis de la chair et le ballonnement du ventre, marque les statues civiles, notamment celles de Sebekemsaf, au Musée de Vienne, et de Iymérou (pl. 45), au Musée du Louvre.

En revanche, aussi bien dans les statues assises de Tétichéri (pl. 46), mère de Sekenenrê et de Aahotep, au British Museum, toutes deux de la XVII[e] dynastie, où la lourde coiffure en forme de vautour fait ressortir la candeur du visage et la petitesse du corps, que dans celles d'un fonctionnaire anonyme aux proportions très allégées, conservé au Musée d'Édimbourg, et du prince Ahmosé, frère du roi de même nom, du Musée du Louvre (pl. 46), aux formes à peine plus compactes, s'annoncent, comme un renouveau, la fraîcheur et la grâce caractéristique du Nouvel Empire.

Peut-être le style est-il plus lourd, dans les pièces du trésor de la reine Aahotep, mère de Kamosé et de Ahmosé, que dans leurs analogues de la XII[e] dynastie. Bien qu'elles datent, en fait, de la XVIII[e] dynastie, elles reflètent encore le métier appauvri de la période ici étudiée, qu'il s'agisse du char en or portant

une barque – premier témoin en orfèvrerie de l'instrument de combat emprunté aux Hyksôs par les Égyptiens – ou de la hache et de la dague, dont la présence étonne dans un trésor de reine, ou du pectoral ou des bijoux. Mais les motifs qui les décorent, notamment le griffon à crête sur la lame de la hache (*fig. 51*), indiquent des échanges avec les pays de l'Est méditerranéen qui, hérités du Moyen Empire, s'amplifieront considérablement au cours du Nouvel Empire et contribueront à donner à son style plus de grâce et de légèreté.



51

Le nouvel empire : L'apogée de l'art

Des ombres qui recouvraient l'Égypte pendant la Seconde Période Intermédiaire, le Nouvel Empire jaillit triomphant et pénètre tout de sa chaude et resplendissante lumière. A la différence du Moyen Empire il n'a pas à susciter ou à favoriser un renouveau esthétique en unissant sous l'égide de la cour à de vieilles traditions en sommeil des essais locaux et vivaces. Les écoles de sculpture avaient été assez développées au Moyen Empire pour se perpétuer au Nord pendant cette période obscure et maintenir parallèlement le meilleur d'elles-mêmes dans le *nome* thébain. Le Nouvel Empire, issu de Thèbes comme le Moyen Empire, prend dès lors naturellement dans les arts la suite de celui-ci, mais, par obéissance à des exigences internes et sous l'influence de circonstances extérieures, empruntera des voies nouvelles qui, sans surclasser la puissance surhumaine de l'Ancien Empire, ni l'équilibre et la grandeur humaine du Moyen Empire, mèneront l'art égyptien à un véritable apogée.

Il s'en faut que la période ait été continûment sereine. Mais une fois l'unité rétablie, la guerre elle-même, portée bien au-delà des frontières pour assurer celles-ci, draine les richesses des peuples vaincus. Elle n'est pas sans rapporter des pays étrangers quelque chose de leur sens de la vie et de l'art, ni modifier en partie celui qui a cours en Égypte. Sans doute faudra-t-il attendre la Basse Époque pour que les valeurs profondes commencent à disparaître derrière une façade qui se maintiendra longtemps encore. Pour le moment, une plus grande richesse de moyens, mise au service – dans toutes les directions, depuis l'architecture et les statues colossales jusqu'aux arts mineurs – d'un nouvel équilibre de la force et du goût, porte l'art à son sommet qui semble être atteint sous Amenophis III. Cela ne va pas sans une certaine outrance, celle d'un idéalisme peut-être trop constant, surtout dans la statuaire, et qui n'exclut pas, dans le relief et la peinture, spécialement des tombes privées, la joie de vivre et l'humour qui constituent le fond du caractère égyptien. Une réaction même, partie de la cour et dirigée à la fois contre l'emprise progressive du pouvoir sacerdotal sur le politique, et, dans l'art, contre la dominante idéaliste, essaiera d'imposer sa doctrine, mais, allant à contre-courant des tendances dominantes

de la religion et de l'âme égyptiennes, elle devra céder la place, non sans marquer d'un réalisme de caractère nouveau les œuvres à venir. Elle n'aura pas laissé de jeter quelque désarroi dans les traditions théologiques et, partant, artistiques. Elle traduit au fond plus explicitement la sourde inquiétude, latente dès le Moyen Empire, que les lézardes produites par les événements dans la conception théocratique de la royauté, creusent de plus en plus dans les esprits. Là s'amorce une décadence dont le lent mouvement est interrompu par le magnifique élan du début de la XIXe dynastie et par les tentatives de Ramsès III, mais dont la force d'inertie ne trouve plus d'obstacle sous la XXIe dynastie.

Toutes ces incidences viennent se fondre dans un grand courant d'art, qui, par son abondance, sa richesse, son élégance, son sens humain de la vie, et, pour tout dire, la beauté des œuvres qu'il a suscitées, a presque fait identifier l'esthétique des temps pharaoniques avec celle du Nouvel Empire.

Peut-être néanmoins est-ce durant cette période prestigieuse que se manifestent de la façon le plus sensible les grandes forces entre lesquelles se jouent les destins de l'art en Égypte.

Le principe de l'accession du peuple à la sépulture date sans doute de la fin de l'Ancien Empire, mais ce n'est que sous le Nouvel Empire qu'il dispose dans une large mesure des moyens d'en user. Les victoires du pharaon élèvent de façon prononcée le niveau de vie de ses sujets les moins favorisés et de façon considérable celui des grands et en particulier du clergé d'Amon, premier bénéficiaire du butin rapporté de la guerre. L'atmosphère de luxe, propice à l'œuvre d'art, est ainsi créée. Mais ce n'est pas sans choc en retour: l'aristocratie religieuse, soutenue par les artisans et le peuple, devient une menace pour le pouvoir royal.

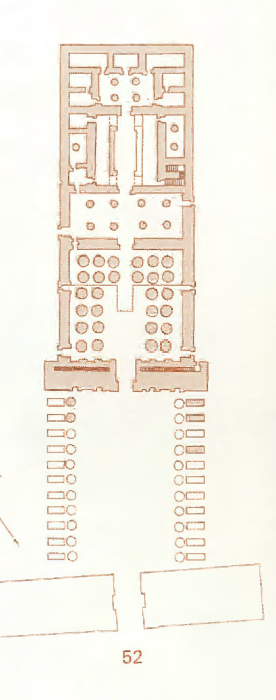
Ainsi les victoires du pharaon, si elles accréditent le pouvoir de celui-ci en montrant qu'il est protégé par le bras d'Amon, engendrent en face de lui une puissance rivale. De ce conflit dérive pour une bonne part l'histoire intérieure du Nouvel Empire.

Les grandes initiatives des pharaons en matière religieuse viseront à revendiquer pour eux la filiation et par conséquent les pouvoirs divins qui tendent à leur échapper: mythes de théogamie avec Hatchepsout et Amenophis III pour proclamer la filiation directe par rapport au dieu; séparation de la tombe et du temple funéraire royal pour exalter en ce dernier le culte du roi divinisé après sa mort; promotion du culte d'Aton pour faire du roi le serviteur fils du dieu; édification par Ramsès II de temples voués à la divinisation du roi de son vivant.

Toute affirmation de ce caractère divin, en même temps qu'elle s'exprime dans des monuments d'inspiration nouvelle, revalorise l'institution pharaonique, ainsi que son influence sur toute activité, et notamment l'activité artistique, dans une période où les moyens mis à sa disposition sont le plus développés.

L'ARCHITECTURE

L'architecture de l'Égypte pharaonique, jusqu'à la fin de la Seconde Période Intermédiaire, n'avait pas, dans ses monuments de culte divin, livré beaucoup plus que des vestiges, dont certains, heureusement, parmi ceux du Moyen Empire, assez lisibles pour permettre d'en saisir les lignes générales. Elle s'était circonscrite presque uniquement dans ses monuments funéraires, à travers lesquels on a pu suivre, dans une certaine mesure, l'évolution des formes et surtout l'emploi timide, puis vite élaboré et dominant de la pierre. Il aura fallu cependant attendre le Nouvel Empire pour que le nombre des édifices de toutes catégories et surtout leur conservation relative offrent un tableau étendu et enfin complet de cette forme de l'art. C'est ainsi qu'on voit émerger dans l'histoire de l'Égypte deux grandes périodes d'architecture. La première est celle de l'Ancien Empire, qui en est l'élaboration et déjà un sommet, résumé dans les complexes à pyramides. L'autre est celle du Nouvel Empire, qui en est, dans tous les ordres, mais particulièrement dans les demeures éternelles creusées jusqu'au cœur de la terre féconde et dans les grands temples déployés à la surface du sol, l'épanouissement comme le triomphe.


52

S'il faut distinguer, dans la seconde, en plus de l'architecture civile ou militaire, celle de culte divin et celle des lieux funéraires, le développement des idées religieuses conduit à y ajouter l'architecture de culte royal. On assiste en outre à une extension de ces trois formes architecturales qui témoigne de proche en proche de toute une évolution. Celle-ci dépend étroitement, comme il est normal dans le système théocratique égyptien, de la fonction royale, dont les attaches temporelles ont passé du Nord au Sud. Il n'est dès lors pas étonnant, comme le premier pôle de l'architecture et de l'art égyptiens était Memphis, que le second, après avoir hésité à se fixer au cours du Moyen Empire, s'appelle désormais Thèbes.

DIVISIONS ESSENTIELLES DU TEMPLE ET LEUR DESTINATION

Quelle que soit la nature du culte qui y est rendu, le temple du Nouvel Empire est généralement conforme *(fig. 52)* au plan dont les premiers exemplaires connus sont, au Moyen Empire,

ceux d'Amenemhat Iᵉʳ à Ezbet Rouchdi el-Saghira et d'Amenemhat III à Medinet Madi. Il comprend essentiellement trois parties :
– la cour, souvent entourée de portiques, dans laquelle chacun peut entrer;
– la salle hypostyle, dont le plafond ajouré est soutenu par un nombre variable de colonnes et qui s'ouvre aux prêtres et aux grands fonctionnaires;
– le sanctuaire, entièrement dans l'obscurité et contenant la statue du dieu ou la barque solaire, et dans lequel ne peut pénétrer que le pharaon ou son représentant, le Grand Prêtre.

L'entrée de la cour est ménagée dans une porte fortifiée avec deux tours, appelée le pylône. Elle est elle-même précédée par une double rangée de sphinx dont le rôle est de protection.

Si l'on reprend ces divisions principales, on s'aperçoit que le culte du soleil est primordial, et l'on verra mieux dans la suite comment l'évolution architecturale du temple correspond à celle des idées religieuses et notamment des privilèges royaux.

Le sanctuaire est essentiellement la demeure mystérieuse du dieu et, à ce titre, est souvent comparé par les scribes à la « montagne de l'horizon ». En fait, le sanctuaire est triple : la chambre médiane est réservée au dieu créateur et illuminateur; elle est flanquée à droite d'une chambre affectée, selon la tendance en honneur, à la déesse-mère ou au coucher de l'astre solaire, à gauche d'une chambre où renaît le dieu fils ou le soleil.

La salle hypostyle est la voûte du ciel ou s'élève le dieu fils assimilé au soleil. Appelée la grande salle du lever, c'est en elle, comme vers le zénith, que, laissant le mystère du sanctuaire dans sa barque portée par les prêtres, le dieu apparaît aux yeux de ses fidèles.

C'est dans la cour enfin que le public se joignait au cortège pour former les processions intérieures.

Cycle créateur ou illuminateur, qui préside à la vie d'ici-bas et dont le renouvellement perpétuel assure le pouvoir temporel comme la destinée éternelle du pharaon et, partant, celle de ses sujets.

LES TEMPLES DE CULTE DIVIN

Le Nouvel Empire thébain consacre la primauté des conceptions religieuses du Sud sur celles du Nord. Les pharaons de la XIIᵉ dynastie, peut-être dans un souci de centralisation, beaucoup plus sans doute pour se faire pardonner leur origine méridionale, n'avaient pas cru pouvoir suivre l'exemple de la XIᵉ dynastie et, tout en élevant à Karnak au dieu Amon un sanctuaire dont on a retrouvé le radier, avaient renoué avec la tradition qui plaçait dans le Nord la capitale religieuse et funéraire. Les souverains du Nouvel Empire ne sont plus tenus aux mêmes précautions. Du point de vue politique, ils sont les libérateurs

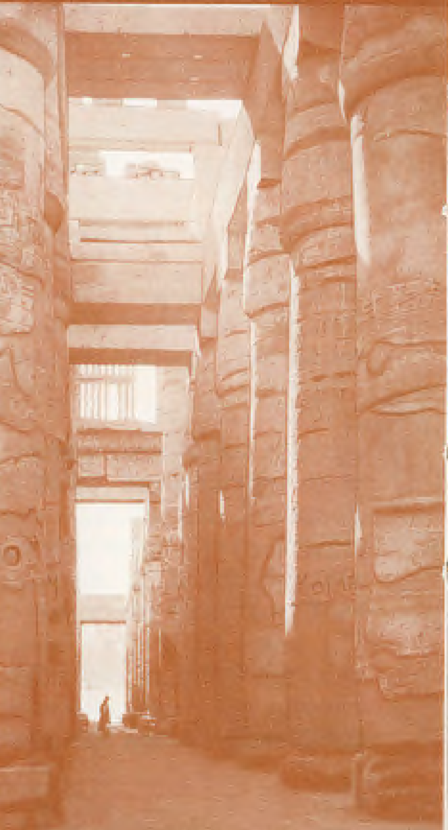


(47) Temple d'Amon, allée principale



Salle hypostyle du temple de Karnak

(48) Grande colonnade de Louqsor



du pays; du point de vue religieux, cette libération et les conquêtes qui suivront sont dues à la protection et au pouvoir du « bras d'Amon », dont il se réclament au cours des batailles. Ils peuvent donc sans crainte se replacer dans les traditions propres à la Haute-Égypte et même les faire prévaloir. Leurs victoires en Asie comme en Nubie et l'éclat de leur puissance apporteront la consécration voulue à ce changement d'orientation. Dominant le monde connu d'alors, ils assurent au dieu Amon une suprématie qui durera sans conteste jusqu'à la fin de l'histoire pharaonique et qui fait désormais de Thèbes la ville sainte de l'Égypte.

Apparemment, déjà, deux d'entre les temples de culte divin se détachent parce que, l'un d'ailleurs plus que l'autre, ils ont subi des transformations et des additions, – fruits normaux de la piété des souverains –, qui leur font déborder les siècles et les dynasties. Alors qu'en général l'évolution des techniques et des formes architecturales saute d'un monument à l'autre et peut se circonscrire dans la durée d'un règne ou d'une dynastie ou, au plus, d'une période, la construction du temple de Louqsor, plus encore celle du temple de Karnak s'étendent au-delà des unes et des autres et obligent, en effet, à placer à part ces deux édifices dans l'histoire de l'architecture égyptienne. Tout en inscrivant celle-ci dans l'ordre de succession des règnes et des dynasties, on ne craindra donc point, à propos de ces deux temples, d'enjamber sur les dynasties et même les périodes ultérieures, afin de garder leur unité d'aspect à ces monuments prestigieux.

Mais, en droit et en fait – en dépit même du traitement de faveur dont jouit, en raison sans doute de ses dimensions et de son renom, le temple de Louqsor –, il semble qu'il n'y a et qu'il n'y aura pratiquement plus, au moins dans la région de Thèbes, qu'un temple proprement dit de culte divin, le Grand Temple d'Amon à Karnak.

La profusion de pylônes, de chapelles et même de temples, compris à l'intérieur de l'enceinte de Karnak ou situés à proximité immédiate, par ailleurs la présence, à courte distance, du temple de Louqsor, loin de tromper, doivent plutôt éclairer sur ce point. Les pylônes comme les chapelles sont les marques de la piété des pharaons envers le dieu honoré dans le Grand Temple; les temples dédiés à Mout et à Khonsou, ses parèdres, et, non moins, ceux élevés tout auprès en l'honneur de Ptah ou de Montou, placés ainsi dans la mouvance d'Amon et – grâce au syncrétisme religieux égyptien –, assimilés à sa personne, constituent autant de manifestation de la dévotion envers lui; quant au temple de Louqsor, il ne doit pas apparaître comme une exception: c'est, avant tout, une chapelle de pèlerinage, dont les proportions exaltent d'autant plus la grandeur d'Amon-Rê.

La seule exception ou, plus exactement, le seul concurrent du Grand Temple d'Amon, pour recueillir l'hommage total des fidèles, sera, à Tell el-Amarna, le temple d'Aton, dans un essai, d'ailleurs éphémère, de supplanter, autant que le sanctuaire suprême de l'Égypte, le dieu adoré à Karnak.

Dans l'immense champ de ruines (pl. 47) qui s'étend à l'intérieur et autour de la grande enceinte de Karnak, il faut d'abord, pour y voir clair, isoler le Grand Temple.

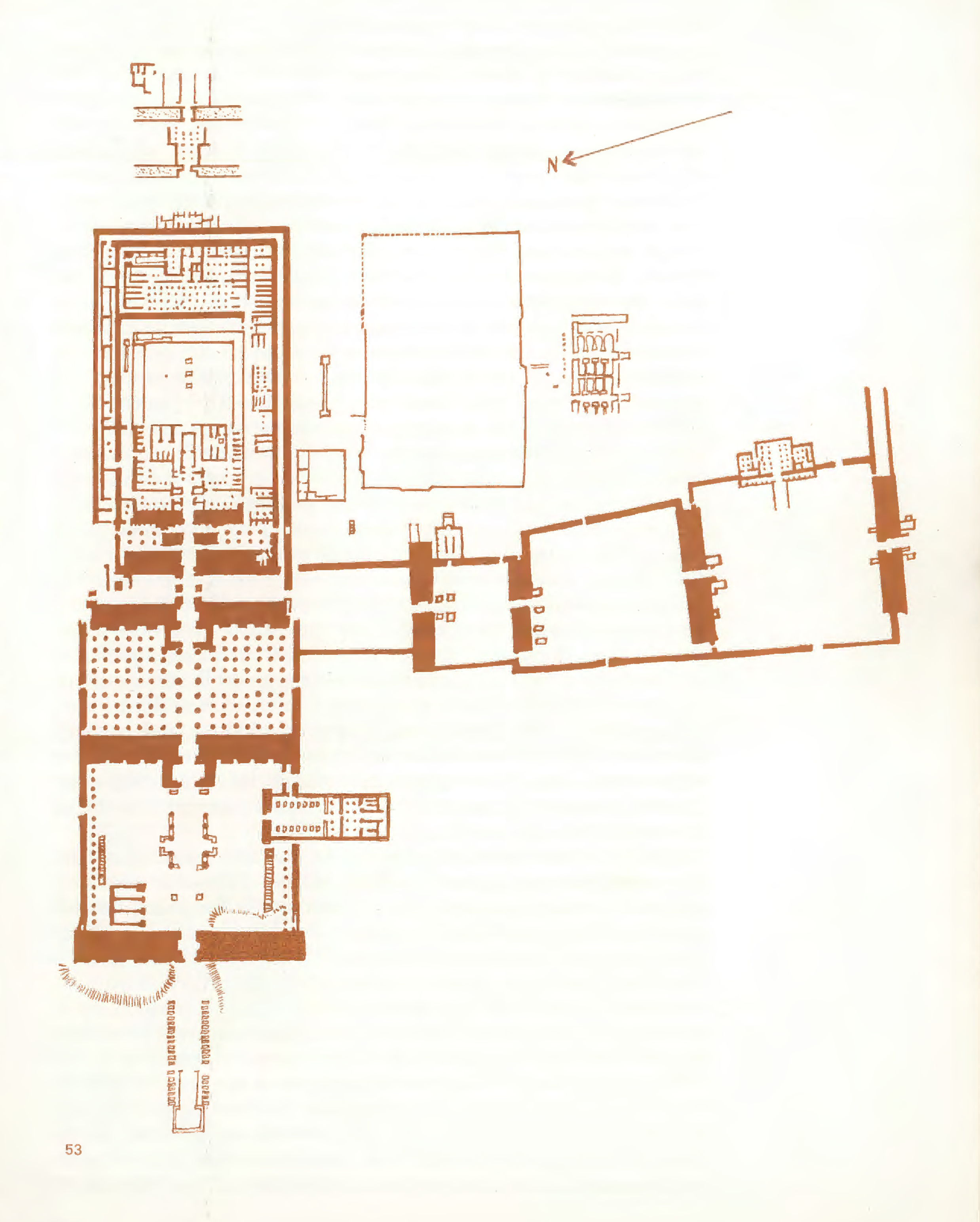
Le plan *(fig. 53)*, en est relativement simple, à condition de s'en tenir d'abord à l'axe ouest-est. Au-delà de l'allée des sphinx et du premier pylône, il se compose des trois parties traditionnelles désormais constituées par la Grande Cour, la Salle Hypostyle et le Sanctuaire. Les complications essentielles viennent d'abord et surtout des agrandissements considérables apportés au temple primitif, ensuite – et c'en est la conséquence – du nombre extraordinaire des pylônes, notamment de ce que deux pylônes, le deuxième et le troisième, limitent à l'ouest et à l'est la Salle Hypostyle, de ce que également trois autres pylônes qui commandent, le quatrième une salle hypostyle en longueur, les deux autres chacun une cour à portiques, précèdent le sanctuaire, de ce que, enfin, celui-ci a été prolongé au fond par un ensemble inusité, composé d'une salle hypostyle et d'une série de chambres de culte.

LES ÉTAPES DE LA CONSTRUCTION

C'est que ce temple n'a pas été bâti d'un seul jet dans son étendue. Et si, pour le visiteur d'aujourd'hui, il se présente dans la succession normale de ses salles depuis l'entrée jusqu'au sanctuaire, il ne faut pas oublier que l'ordre chronologique de construction a été, au contraire, comme dans nos églises, par respect pour la divinité, du sanctuaire à la porte d'entrée. C'est dans cette perspective à rebours pour le fidèle et le visiteur, qu'il faut distinguer les cinq grandes étapes de la construction.

Dans une première étape, Thoutmosis Ier englobe la cour du Moyen Empire et trois chapelles datant d'Amenophis Ier dans une enceinte prolongée considérablement à l'ouest, le seul côté laissé libre, et limite celle-ci par un pylône, le cinquième, précédé intérieurement par une rangée de piliers osiriaques doublée par une rangée de colonnes. Plus encore à l'ouest, il élève un nouveau pylône, le quatrième, plus large, et qu'il étend sur presque toute la longueur de la ligne nord-sud. L'espace entre les deux pylônes constitue une salle hypostyle couverte d'un plafond en bois qui reposait sur cinq colonnes et quatre piliers en une seule rangée.

La deuxième étape voit les changements et les additions apportés par Hatchepsout et Thoutmosis III. Hatchepsout dispose dans la cour un ensemble de chambres se faisant vis-à-vis, appuyées à l'emplacement de l'ancien mur ouest du temple du



53

Moyen Empire et à une certaine distance du cinquième pylône. Au centre, elle place un sanctuaire de la barque en quartzite rouge, édifice à deux entrées et surélevé, qu'entourait un déambulatoire. Parmi les salles de la cour, réservées à des cérémonies inscrites sur les parois, l'une d'elles au sud contenait un autel à escalier, destiné au culte d'Amon-Rê. Entre le quatrième et le cinquième pylône, elle fait poser deux obélisques de granit.

L'œuvre de Thoutmosis III est considérable. Il élève un nouveau pylône, le sixième, dans la cour entre le sanctuaire de la barque et le cinquième pylône. De chaque côté de ce nouveau pylône, il dispose des constructions, l'une à l'ouest qui est une porte monumentale, l'autre à l'est qui est une salle, dite des Annales, appuyée sur le sanctuaire-reposoir et dont le plafond était soutenu par les deux supports héraldiques du Nord et du Sud, flanquant la rampe d'accès au sanctuaire. Ce sanctuaire-reposoir n'est plus celui laissé par Hatchepsout: Thoutmosis a préféré remplacer ce dernier par un autre en granit. Dans la salle hypostyle ménagée entre le quatrième et le cinquième pylône, il remplace les groupes de deux et trois colonnes de part et d'autre des piliers par deux groupes disposés dans la longueur, l'un de 6 (2 × 3), l'autre de 8 (2 × 4) colonnes, qu'il garnit d'inscriptions et décore de couleurs, tout en cachant dans des coffrages les obélisques d'Hatchepsout: c'est la salle « *ouadjit* ». Par ailleurs, il double l'enceinte de Thoutmosis Ier par une autre assez éloignée pour permettre d'appuyer sur le côté nord onze chambres en longueur et sur le côté Est ce qu'on appelle la « Salle des Fêtes ». Il s'agit là d'une salle hypostyle rectangulaire en largeur, entourée d'une quarantaine de chambres, dont l'une, à l'angle sud-ouest, servait sans doute de reposoir aux barques d'Amon, de Mout et de Khonsou et deux autres, au même angle tout à fait extérieur, aux cérémonies de la fête-*Sed*, dont l'accomplissement avait pour but le renouvellement des forces divines du roi.

Une troisième étape, importante, est due aux travaux accomplis par Amenophis III vers l'ouest. Il y élève d'abord le troisième pylône avec une porte en avancée et dont la longueur s'étend parallèlement à celle de l'enceinte de Thoutmosis III, puis, dans l'axe de l'entrée du pylône, au-delà de celui-ci, une grande colonnade à deux rangées, du même style que celle de Louqsor. Il serait logique qu'il ait limité celle-ci à son extrémité ouest par un nouveau pylône, mais on n'en a rien retrouvé: le pylône en place, le deuxième, a eu pour constructeur Horemheb.

On peut grouper dans une quatrième étape les travaux de Séti Ier et de Ramsès II. Ils se résument en l'aménagement, par Séti Ier, en salle hypostyle (pl. 48), de l'espace traversé par la colonnade d'Amenophis III, avec décoration par Séti Ier, puis par Ramsès II, des murs extérieurs nord et sud, par Ramsès II

des colonnes intérieures. Si l'on peut regretter la disparition de l'effet d'élégance qu'aurait déployé, à l'instar de celui de Louqsor, le vestibule hypostyle d'Amenophis III, maintenant perdu dans cette forêt de 134 colonnes, on ne peut nier que les Ramessides ont prolongé les intentions de leurs prédécesseurs en les transposant sur un plan nouveau, celui du gigantesque, faisant un sanctuaire de tout le temple précédent dans ses états successifs et de cette immense salle hypostyle celle d'un temple nouveau.

La cinquième étape achève ce grand dessein. C'est sans doute la XXIIe dynastie qui ménage la grande cour à portiques. Nectanébo Ier la limite par le Grand Pylône, le premier, lequel remplit magnifiquement son rôle d'entrée, et englobe le tout dans le grand mur d'enceinte, énorme massif de briques crues.

LES AUTRES SANCTUAIRES DE KARNAK

Une fois distinguées les grandes lignes du temple principal, et les intentions maîtresses qui ont présidé à la construction de cette capitale religieuse, on peut se reconnaître plus facilement parmi les multiples sanctuaires qui se sont ajoutés à l'extérieur comme à l'intérieur du premier et qui, au premier abord, font de cet ensemble un véritable fouillis. Les quatre derniers pylônes qui se succèdent vers le sud et qui ont été dressés, le septième par Thoutmosis III, le huitième par Hatchepsout, les deux derniers par Horemheb ou même par Amenophis III, relient, comme autant de portes triomphales le temple d'Amon-Rê à celui de Louqsor, les lignes parallèles des deux derniers pylônes s'incurvant légèrement pour faire aboutir l'ensemble au temple de la parèdre d'Amon, la déesse Mout, sans doute aussi ancien que le temple d'Amon, situé en dehors de la grande enceinte. Ils laissent sur le côté est le Lac Sacré destiné aux ablutions et à divers rites et, dans l'angle sud-ouest de la grande enceinte, le temple du dieu-fils Khonsou, commencé sous Ramsès III, voisin du petit temple d'Apet, d'époque ptolémaïque. Près du temple de Mout, qu'une avenue de sphinx reliait au premier pylône et qu'entoure sur trois côtés un lac sacré, s'élèvent, en avant, un temple-reposoir et un temple d'Amon-Rê-Kamoutef, construits par Hatchepsout et, à l'intérieur de l'enceinte, un temple d'Amenophis III et un autre de Ramsès III. De l'autre côté du Grand Temple d'Amon, vers le nord, s'appuyant par son mur nord à la face intérieure nord de la grande enceinte, s'élève parallèlement au Temple d'Amon, un temple consacré par Thoutmosis III au dieu Ptah sur les arasements d'un temple plus ancien; de l'autre côté de la grande enceinte s'étendent les ruines d'un temple élevé par Amenophis III en l'honneur du dieu Montou et dont le sanctuaire est au sud. Enfin à l'est du Grand Temple, mais adossé à celui-ci et s'ouvrant à l'est, se dressait une chapelle dédiée par Thoutmosis III à Amon et comportant des piliers décorés vers l'extérieur d'une statue

royale en posture d'Osiris, puis, entre ce sanctuaire et la porte de l'est de la grande enceinte, une chapelle qu'on attribue à Ramsès II. Cette rapide nomenclature des monuments extérieurs au Grand Temple ne rend évidemment pas compte des nombreuses transformations et additions apportées par les rois postérieurs à tous ces édifices.

Il ne peut être davantage question, ici, d'énumérer les multiples modifications et adjonctions de détail dues aux divers souverains, à l'intérieur même du Grand Temple, qu'il s'agisse des obélisques élevés par Séti II en avant du premier pylône ou même des deux paires d'obélisques dressés, les deux premiers par Thoutmosis Ier, les deux autres par Thoutmosis III dans la cour d'Amenophis III au-delà du troisième pylône, des deux autres en granit rose, dont l'un encore en place, érigés par Hatchepsout entre le quatrième et le cinquième pylônes, ni enfin de l'obélisque placé par Thoutmosis III au-delà du Grand Temple à l'est, entre son kiosque et la chapelle de Ramsès II et qui orne maintenant la place Saint-Jean-de-Latran à Rome. Qu'il suffise de mentionner, parce qu'il rompt par ses dimensions l'unité de la Grande Cour du Temple d'Amon, dont les architectes ont voulu le conserver, le temple-reposoir de barques élevé par Ramsès III au sud de l'espace qui devait devenir cette cour et correspondant à celui que le même roi avait fait construire dans l'enceinte du temple de Mout.

LES SUPPORTS ARCHITECTURAUX

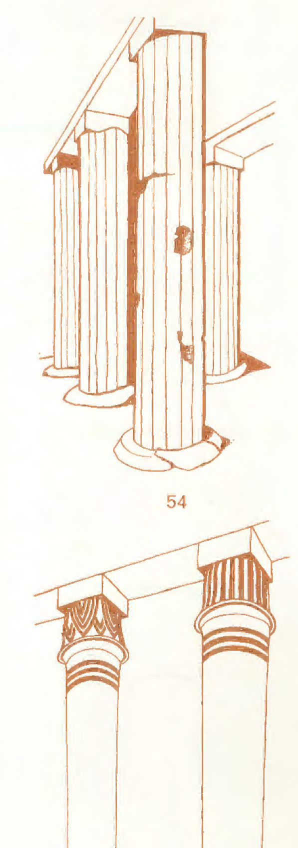
Avec cette période commence donc l'ère de la construction à grande échelle. Sans doute utilise-t-elle dans d'autres dimensions les éléments qu'à travers les XIe et XIIe dynasties elle a hérités du génie créateur de l'Ancien Empire. Mais les proportions qu'elle envisage, à la mesure de ses richesses et de son extension, l'obligent à inventer à son tour, particulièrement, puisque pour les toitures elle ne peut disposer que de dalles de pierre, dans le domaine des supports. Elle le fait notamment en renonçant aux fûts d'une seule pièce, trop fragiles, et en superposant, à la manière d'Imhotep à Sakkarah, les tambours de colonnes, dont on peut étendre indéfiniment le diamètre selon la hauteur visée et le poids à soutenir. Le calcul du rapport entre l'épaisseur et le diamètre des tambours d'une part et la hauteur des colonnes d'autre part permettra de satisfaire à toutes les exigences du sens artistique. C'est dans ce calcul que l'on peut discerner les différences de goût de la XVIIIe à la XIXe et aussi bien de la XIXe à la XXe dynastie.

LES PILIERS

Bien qu'il en soit à sa dernière période, le pilier n'est pas encore abandonné. Il sert notamment dans les temples périptères: trapu dans la ceinture du monument, plus élancé en façade ou

en vis-à-vis d'une rangée de colonnes. Il peut être décoré, et rien n'égale, sans doute, l'élégance, par contraste aussi avec la masse rectangulaire, mais bien proportionnée sur laquelle ils ressortent en relief moyen et arrondi, des lis et des papyrus symboliques de la Haute et Basse Égypte, sur les piliers en granite de Thoutmosis III qui se dressent devant le sanctuaire de Karnak.

L'ornementation peut accroître, au contraire, l'aspect massif du pilier, et c'est bien l'effet obtenu – et d'ailleurs voulu – dans les piliers osiriaques, où le colosse osirien, sculpté dans le même bloc que son support, apparaît en très haut relief par rapport à celui-ci, tout en faisant corps avec lui. Monolithe au Moyen Empire, il a laissé quelques exemples fameux à la XVIIIe dynastie et ne devient fréquent que sous les ramessides pour disparaître après eux. Parfois taillé dans une seule masse avec son support, il est plus souvent avec celui-ci fait d'éléments superposés. Les plus harmonieux dans les proportions, rehaussés par la teinte ocre de la pierre, sont, bien que la tête manque, ceux qui forment la façade de la salle hypostyle du Ramesseum (pl. 52); les plus impressionnants dans un masque d'horreur ceux qui, à la dynastie précédente, projetaient l'image d'Amenophis IV dans l'esplanade qu'il avait fait aménager à l'est du Temple d'Amon à Karnak ou, à la XIXe dynastie, ceux qui se font face dans la cour souterraine de Gerf Hussein; les plus humains ceux qui forment la haie dans la cour souterraine du temple haut d'Abou-Simbel. Mais à la XXe dynastie, à Medinet Habou, courts et grossiers, ils ont définitivement perdu le galbe et les proportions qui en faisaient de prestigieux morceaux de sculpture.



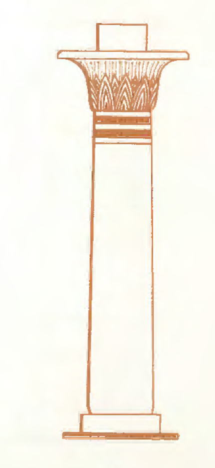
54

55

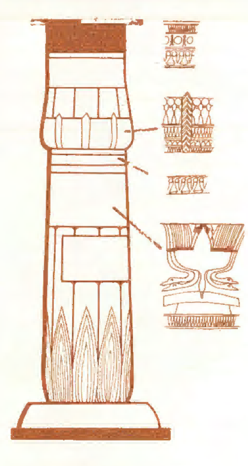
LES COLONNES

La colonne est néanmoins à cette époque le support le plus employé. Plusieurs modèles, en honneur à la XVIIIe dynastie, ne se perpétueront guère au-delà: la colonne cannelée *(fig. 54)*, à huit ou seize pans sur lesquels se joue la lumière, et qui disparaît après la XVIIIe dynastie; la colonne-sistre, figurant dans la pierre la tête de la déesse Hathor et reprise, à la XVIIIe dynastie surtout, dans son aspect du Moyen Empire, où le chapiteau figuratif n'est pas moins haut que la colonne qui est supposée lui servir de manche; la colonne-piquet de tente *(fig. 55)*, utilisée par Thoutmosis III dans la Salle des Fêtes de Karnak, au fût cylindrique surmonté sans interruption d'un chapiteau en forme de cloche pleine et sur lequel le quintuple lien, peint en cercles très en-dessous de l'évasement, n'a plus aucune signification.

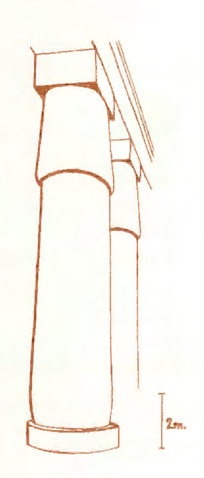
Deux ordres se généralisent qui vont bientôt s'épauler l'un l'autre, mais dont l'un est promis à un brillant avenir, bien qu'il implique un gauchissement par rapport aux normes intimes de l'art égyptien, tandis que l'autre est destiné à sombrer dans la décadence.



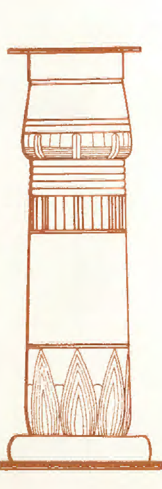
56



57



58



59

Le premier est l'ordre campaniforme *(fig. 56)*, et c'est Amenophis III qui en est l'initiateur dans les vestibules de Karnak et de Louqsor. Il consiste essentiellement en une simplification de l'ordre papyriforme fasciculé imposée en partie par les nécessités de la grande construction. Un seul faisceau est retenu, grossi au diamètre du fût et devenant très vite cylindrique; de même, au lieu de continuer à grouper les boutons, le chapiteau, dans la logique de cette simplification, est constitué par une seule fleur en cloche renversée, dont le bord supérieur s'évase largement, conformément à la double courbure de la fleur épanouie de papyrus; elle est décorée sur sa surface extérieure à la base de la campane par des folioles triangulaires, d'où s'élancent les rayons en stries verticales serrées, terminées alternativement par une fleurette ouverte ou un bouton. L'étranglement à la base du fût et le quintuple lien à son sommet, rappellent, sans lui garder sa signification, l'ordre fasciculé primitif, réduit à un pur rôle mécanique. Celui-ci, en revanche, est parfaitement rempli par le chapiteau, sans doute conçu, sous l'influence de la colonne palmiforme, pour élargir aux dimensions de l'abaque la minceur relative du fût. L'effet est d'une souveraine harmonie et sera, en fin de période saïte, au point de départ de l'ordre composite.

L'autre colonne en honneur au Nouvel Empire est la traditionnelle colonne papyriforme. Généralisée au Moyen Empire avec huit fascicules, elle se pourvoit volontiers de huit autres et sert également à Amenophis III dans la Grande Cour à portiques de Louqsor, à laquelle elle confère son élégance (pl. 49). A Amarna, cependant, dans les monuments civils, et en vertu d'une tendance que l'on retrouvera dans les peintures et les reliefs de Toutankhamon, elle revêt un aspect trapu, tandis que les fascicules sont souvent cachés dans la partie inférieure du fût *(fig. 57)*. Ce détail prépare la transformation de celui-ci en colonne monostyle, qui se produit à la XIXe dynastie *(fig. 58)*: elle a perdu sa sveltesse, et les gros boutons du chapiteau, devenus méconnaissables, se simplifient en un cylindre dont la base se gonfle au-dessus du quintuple lien, tandis que le sommet demeure rétréci. Le fût, lui-même renflé, se couvre d'inscriptions et de petits tableaux. Malgré la conservation de l'étranglement à la base, elle a perdu son caractère vivant de botte de fleurs et se réduit, elle aussi, à une fonction architectonique.

Mais déjà elle perd encore de ses proportions à la XXe dynastie. Les colonnes papyriformes de Medinet Habou *(fig. 59)*, de même que les piliers osiriaques, abandonnent, pour un module sensiblement égal, près de la moitié de leur hauteur et prennent un aspect massif qui ne laisse plus rien à la beauté. Un mouvement de décadence s'amorce, dont est sans doute responsable la trahison, pour des motifs de construction à grande échelle, envers les impératifs du passé. Il sonne déjà le glas d'un ordre qui avait

constitué dans le monde la première apparition de la colonne.

Simplifiée, comme on l'a vu, à la XIXe dynastie, la colonne papyriforme s'harmonise pourtant avec la colonne campaniforme et, avant Ramsès II qui l'utilisera avec les plus heureux effets au Ramesseum, Séti Ier en sème la salle hypostyle de Karnak de chaque côté de la colonnade d'Amenophis III *(fig. 58)*.

Dans cette fameuse salle hypostyle, la multiplication des colonnes, la disposition très serrée des colonnes ramessides contribuent sans doute encore à l'impression d'écrasement qui, dans cet environnement de formes gigantesques et aussi pressées qu'un immense fourré de papyrus, rebute l'amateur de beauté grecque.

Mais celui-ci ne devrait pas oublier que le manque de bois, matériau assez rare en Égypte, joint au souci d'éterniser ce symbole de la voûte céleste, obligeait, dans la pose des toits d'une salle couverte, à l'emploi de la pierre pour le toit lui-même et, par voie de conséquence, à un nombre de supports comme à un écartement de ceux-ci, conditionnés par le poids et la pose des dalles, si longues que les Égyptiens, dans leur audace, soient parvenus à les jeter. Ce qui sauve, en outre, du simple point de vue artistique, les colonnes ramessides, c'est le maintien de proportions encore harmonieuses dans le colossal; c'est aussi la disposition par longues rangées dont l'ordre parfait ménage à l'œil des avenues parfois d'une seule lancée, parfois marquées de relais reposants et variés. Pour juger, en définitive, de la grande salle hypostyle de Karnak, il faut reprendre, chacun à son compte, la conception grandiose qui a présidé à ces travaux gigantesques et, pour tout dire, se laisser emporter par celle qu'imprimait dans l'esprit des rois et des architectes ramessides, comme au temps du « monument à degrés » de Sakkarah et des Grandes Pyramides, l'idée de la divinité (pl. 48).

LE TEMPLE DE LOUQSOR

Si les deux derniers pylônes du Temple de Karnak sont nettement orientés vers le Temple de Mout, dans l'axe d'une route partant du neuvième, le septième et le huitième en revanche, avaient été prévus comme les portes par lesquelles la barque d'Amon, au début de l'année, passait pour se rendre, sur une voie sans doute assez ancienne, entre deux rangées de sphinx, de son temple principal à la chapelle de Nouvel An située à 2 km au Nord sur le bord du Nil. Le Temple de Louqsor, plus connu que le Temple de Karnak, en raison de sa situation unique sur les bords immédiats du fleuve, en raison aussi du centre urbain et maintenant touristique dont il a emprunté le nom, n'était en effet qu'une chapelle de pèlerinage. Il demeure néanmoins dans la ligne de conception grandiose inaugurée par Amenophis III et à laquelle Ramsès II a ajouté sa marque. Le plan *(fig. 60)*, en est dès lors assez simple. On y décèle deux étapes.

LE GROS ŒUVRE
DÛ À AMENOPHIS III

Sur l'emplacement probable d'un temple plus ancien, Amenophis III a fait se succéder le sanctuaire, la Grande Cour, et le vestibule hypostyle terminé par un pylône, qui devaient constituer l'ensemble du monument.

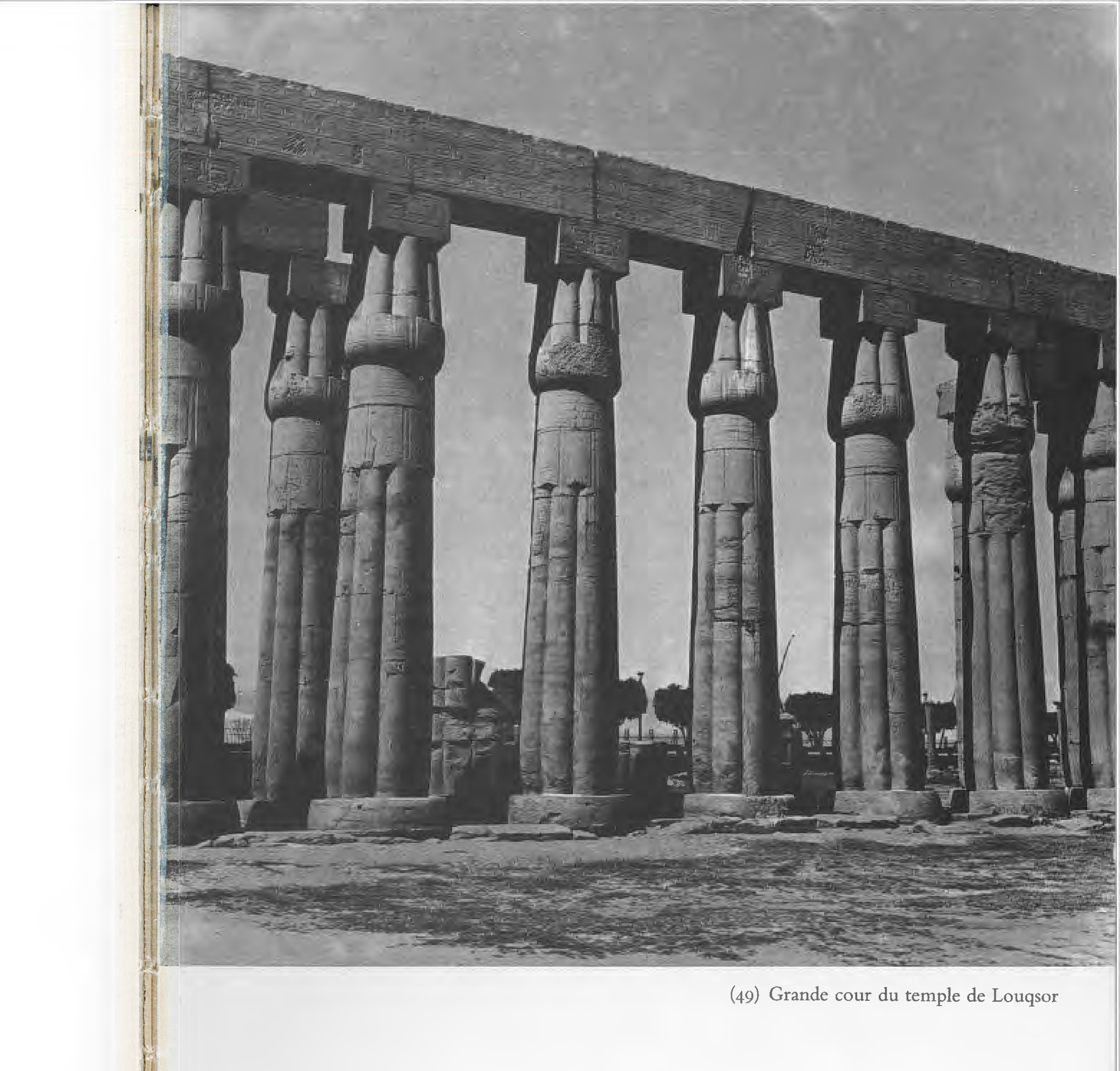
Le sanctuaire, en fait, est double et comprend deux ensembles se succédant à partir du fond. Le premier, qu'on désigne sous le nom de sanctuaire d'Amon, était composé d'une salle à quatre colonnes (2 × 2), avec la statue du dieu appuyée sur le mur du fond, flanquée de deux autres salles, chacune à deux colonnes, et, en avant, d'une salle hypostyle dont la couverture était supportée par deux rangées de six colonnes papyriformes. Plus en avant se plaçait la salle de la barque, où un socle surélevé entre quatre colonnes était destiné à recevoir la barque d'Amon pendant les fêtes d'Opet, flanquée de deux salles à trois colonnes rangées en longueur. Le sanctuaire était précédé par un triple complexe, à travers lequel un passage axial était ménagé grâce à un écartement plus prononcé des colonnes qui le bordaient dans l'enfilade des salles: c'était successivement, du nord au sud, le portique sud de la cour d'Amenophis III comprenant trente-deux colonnes (4 × 8) papyriformes, une salle hypostyle à huit colonnes (2 × 4) flanquée de trois salles de chaque côté, enfin une salle hypostyle à quatre colonnes (2 × 2) flanquée d'un côté d'une salle à trois colonnes, de l'autre de trois salles. C'est dans les salles latérales que se trouvent, en plus de figurations de divers rites, les scènes fameuses de courses de fête-*Sed* et de théogamie. Enfin vingt-sept réduits, destinés au matériel de culte, se répartissaient entre ces pièces et les murs latéraux de cette partie du temple depuis le sanctuaire d'Amon jusqu'à la hauteur du mur séparant, dans le sanctuaire de la barque, la salle à trois colonnes et celle à quatre colonnes. A l'époque ptolémaïque le plan de la salle de la barque devait être modifié: les colonnes ont été supprimées, ainsi que le socle, et remplacées par un naos à deux entrées.

Les deux derniers éléments du temple élevé par Amenophis III sont beaucoup plus simples. Il s'agit de la Grande Cour (52 m sur 48 m), bordée sur les trois côtés extérieurs au sanctuaire, en-deçà des murs parallèles, par un portique à deux rangées de colonnes fasciculées papyriformes à chapiteaux fermés, cour justement fameuse par la conservation du portique qui l'entoure et par la sveltesse de ses colonnes (pl. 49). Suit le vestibule (pl. 48) à deux rangées de sept colonnes campaniformes à fûts droits et lisses de 16 m de haut, bordées de murs parallèles que décoraient des scènes de la procession d'Opet, montant jusqu'à la même hauteur, la double rangée de colonnes se terminant par un pylône. Celui-ci est légèrement dévié par rapport à l'axe du vestibule, sans doute, comme on l'a avancé, pour que l'entrée

60



Cîme thébaine dominant la Vallée des Rois,



(49) Grande cour du temple de Louqsor



soit sensiblement dans la même direction que trois chapelles autrefois élevées au-delà par Thoutmosis III.

C'est à cette entrée qu'il faut se placer pour admirer cette immense enfilade, qui prend tout le champ visuel en hauteur par les grandes colonnes du vestibule, en longueur au-delà de la Grande Cour jusque bien avant dans le sanctuaire, où vient s'arrêter le regard, comme sur le fond d'une église qui marierait heureusement un avant-corps gothique et un chœur roman, – celui-ci en fait réalisé ici par la transformation en abside à l'époque copte de la porte séparant les deux premières chambres du sanctuaire. La chute des murs de côté, aussi bien de la Grande Cour que du vestibule, a démasqué presque jusqu'en bas la suite des colonnes (pl. 49). Celles du portique ouest de la Grande Cour, prolongées, quand on les regarde de l'autre rive du Nil, par celles plus hautes du vestibule, forment un spectacle auquel la nature ajoute sa note vivante: laissant monter le long de leurs fûts le disque solaire qui jette à travers eux ses premiers feux, elles prolongent dans le fleuve qui coule tranquillement à leurs pieds la succession harmonieuse de leurs formes dont la couleur, légèrement ocre dans la journée, teinte l'eau de rouge sous les derniers rayons du soleil qui se couche au ras des basses crêtes de la chaîne occidentale, faisant revivre chaque jour le symbole fêté chaque année dans le temple.

LES ADDITIONS DE RAMSÈS II

La seconde étape dans la construction du temple actuel de Louqsor est due à Ramsès II. Au-delà du pylône d'Amenophis III, il a jeté à l'intérieur de deux murs est-ouest, sur chaque côté d'un parallèlogramme de 50 m sur 57 m, deux rangées de colonnes monostyles à chapiteaux papyriformes fermés, avec des statues colossales à son nom entre les colonnes de la rangée intérieure dans la moitié sud. La rangée nord avec les chapiteaux de Thoutmosis III s'appuie au pylône, dont la façade d'entrée, creusée de rainures pour les quatre mâts et décorée des scènes de la bataille de Kadech, était précédée de six statues colossales, dont deux assises près de la porte, toutes regardant vers l'entrée, et de deux obélisques en granit, donnés depuis par Méhémet-Ali à Champollion et par celui-ci au roi Louis-Philippe, dont le plus petit, haut de près de 23 m, orne la Place de la Concorde à Paris et dont l'autre, mesurant 25 m et resté sur place, a été rétrocédé par la France à l'Égypte en 1954. Tout cet ensemble est dévié vers l'est, Ramsès ayant évidemment voulu respecter l'orientation des trois chapelles de Thoutmosis III en omettant de placer le double rang de colonnes dans la moitié nord-ouest de la cour. Le style plus lourd de cette grande entrée permet d'apprécier d'autant plus par contraste le magnifique ensemble légué par Amenophis III.

(50) La cime thébaine surmontant la Vallée des rois

EL-AMARNA : D'ATON

Dans la continuité de conception du temple divin, une rupture, qui restera unique à l'époque et sera immédiatement resoudée, est apportée par le temple d'Amarna. Sans doute, pour le construire, Akhnaton utilisera les progrès jusque-là réalisés sur le plan technique. Sans doute aussi garde-t-il la division classique avant-temple et sanctuaire, qui rentre dans la logique des choses. Mais le temple lui-même n'est pas pour lui la « Maison du dieu »; se référant probablement au précédent de la V[e] dynastie, il le voit seulement comme le lieu d'où montent les hommages vers le dieu unique dont l'habitat est le firmament. Tandis que la conception normale du temple, qui sera reprise après l'épisode amarnien, sans subir des changements autres que de détail, introduit progressivement le prêtre par le plein jour de la cour, puis le clair-obscur de la salle hypostyle dans les arcanes du sanctuaire, – de la lumière au mystère –, Akhnaton envisage un plan totalement différent qui mène le prêtre de la clarté quotidienne et banale au foyer même de la lumière, sans que, par définition, il y ait discontinuité de l'une à l'autre. La nouveauté, d'ailleurs, n'était pas dans la conception elle-même, puisque, indépendamment des usages de la V[e] dynastie, certains temples funéraires, même antérieurs à Amenophis IV, comportent une chapelle à ciel ouvert destinée au culte du soleil; d'autres comprenant aussi une chapelle solaire nord consacrée aux offrandes et une chapelle sud destinée au culte du roi, – détails qui ont même passé à l'intérieur de temples de culte divin. La révolution réside dans le caractère exclusif de cette conception, qui voudrait transformer ce genre de chapelle à ciel ouvert en temple complet.

N

Les zones en grisé correspondent aux alignements des tables d'offrande. Détail ci-dessous:

61

Détruit et recouvert d'une sorte de ciment par les partisans d'Amon, il ne reste du temple d'Amarna que les arasements. Ceux-ci, grâce à un procédé de fondation original et unique, sont, plus que partout ailleurs, demeurés lisibles: des dessins tracés au moyen de cordes enduites de noir sur le plâtre calcaire qui remplissait les tranchées indiquent les limites des murs, tandis que les divers éléments architecturaux sont restés marqués sur le sol de la surface du temple également revêtu de plâtre. La couverture qui prétendait les cacher nous les a conservés. Comparés aux représentations qui ornent les parois de diverses tombes de cette époque, ils permettent de reconstituer l'ensemble (*fig. 61*).

Akhnaton avait édifié d'abord un sanctuaire très simple, constitué d'une cour au centre de laquelle était placé un autel. En arrière de ce sanctuaire primitif, qu'il conserva sans doute par piété, il construisit, en l'orientant d'ouest en est, l'ensemble de son temple qui étend, dans les limites d'une enceinte de 800 m de long sur 275 m de côté, l'avant-temple, une esplanade de 320 m de long et le sanctuaire.

Un peu au-delà de l'entrée ménagée dans le mur d'enceinte

et en laissant sur la gauche une construction hypostyle disposée en L, on arrivait au *per-haï* (= maison de la jubilation), lequel précédait le *guem-Aton* (= rencontre d'Aton), tous deux s'étendant sur 200 m. Le *per-haï* était une double construction hypostyle (deux rangées de quatre colonnes en longueur dans chacune) flanquant le chemin axial, chacune précédée de quatre étendards et terminée par un autel où étaient représentés le roi et la reine faisant l'oblation à Aton. Le *guem-Aton* était une suite de six cours, dont les quatre dernières occupaient à peu près la superficie de chacune des deux premières; chacune précédée d'un pylône, elles étaient semées de nombreuses tables d'offrandes qui s'étendaient en quatre longues rangées parallèles de chaque côté du chemin axial, la première et les deux dernières cours étant pourvues d'un autel central. La troisième cour était séparée de la quatrième par une double construction à colonnes flanquant le passage axial; des pièces avec tables d'offrandes garnissaient les côtés des deux dernières chambres, sauf le fond de la toute dernière qui groupait trois pièces en largeur contenant chacune trois petits autels.

Pour parvenir au sanctuaire il fallait, au préalable, rebrousser chemin en ressortant par l'entrée du *per-haï*, longer à l'extérieur le mur de celui-ci et du *guem-Aton* et traverser la grande esplanade. Deux pylônes, précédant chacun une cour, introduisaient au sanctuaire proprement dit comprenant deux cours précédées chacune d'un pylône, bordées de petites pièces et semées de tables d'offrandes: la première avait le fond occupé par un double portique à quatre colonnes (2 × 2) flanquant le passage axial, chacune avec deux statues du roi; la seconde présentait au centre un grand autel.

Sur ces grands espaces et dans le plein éclat de la lumière, les cérémonies ne devaient pas être moins grandioses que dans les magnifiques ensembles de Karnak et de Louqsor. Mais le mystère en était exclu, et ce n'est pas là la moindre raison sans doute pour laquelle, sous l'empire d'une religion qui en était remplie, le temple d'Amarna est demeuré à l'écart du courant architectural de l'Égypte, comme un bloc solitaire et voué à l'exécration.

L'ARCHITECTURE FUNÉRAIRE ROYALE

Dans l'évolution de l'architecture funéraire royale, le Nouvel Empire voit se produire une modification importante qui est la dissociation de la tombe et du temple de culte funéraire.

RAISONS DE LA SÉPARATION DE LA TOMBE ROYALE ET DU TEMPLE FUNÉRAIRE

L'explication courante attribue cette modification au désir de soustraire la tombe et ses richesses, en la plaçant dans le cœur de la terre, aux convoitises des voleurs que la présence d'une grandiose superstructure avait, en effet, trop tentés dans le passé. La découverte de la tombe de Toutankhamon, seule

inviolée de la Vallée des Rois, n'a pu qu'accréditer par contraste cette légende. Celle-ci s'appuie également sur les obstacles multiples à toute violation éventuelle: sceaux sur les portes, passages en chicane, culs-de-sac, etc. En fait, elle ne résiste ni à une interprétation plus approfondie, ni à la simple réflexion. Les obstacles en question étaient moins destinés à arrêter les vivants, qu'à tenir en échec, par transposition symbolique, les forces de l'au-delà. Ces tombes très riches supposent en outre un grand nombre d'ouvriers, d'ailleurs spécialisés de père en fils, comme on le sait par les fouilles du village de Deir el-Medineh. Comment le silence aurait-il pu être gardé sur l'emplacement des sépultures royales, thème obligé, au crépuscule, des conversations sur le seuil des portes? Les documents subséquents démontrent précisément que les violateurs de sépultures aussi bien que les officiels de Louqsor, de quelque rang qu'ils fussent, étaient parfaitement renseignés sur la situation comme sur l'attribution des tombes royales.

En fait, la primauté des conceptions religieuses du Sud acquise sur celles du Nord s'accompagne de l'exaltation des conceptions funéraires propres à la région thébaine, lesquelles, normalement en honneur à la XIe dynastie, avaient été mises en sommeil pendant les règnes de la XIIe. Reconnus comme les protégés du « bras d'Amon », les premiers pharaons de la XVIIIe dynastie, vraisemblablement Ahmosé, dont on n'a pas retrouvé la tombe, en tout cas Amenophis Ier, peuvent sans crainte reprendre où elle s'était interrompue la tradition funéraire des souverains de la XIe dynastie, eux-mêmes descendants immédiats des nomarques de Thèbes, et se faire enterrer comme eux et comme leurs propres ancêtres de la XVIIe dynastie, à Drah Aboul Naga.

Il n'est pas impossible non plus que la forme de la montagne thébaine, dont la cime s'amenuise en pointe de pyramide, leur ait semblé constituer un rappel suffisant des traditions du Nord, encore que la pose d'une pyramide-miniature au-dessus des chapelles de tombes privées creusées dans la même montagne et l'assimilation de celle-ci à la déesse Hathor dans une vue mystique différente de celle de l'Ancien Empire et de la XIIe dynastie ne paraissent pas s'accorder avec cette séduisante hypothèse. En l'état actuel de la documentation, on ne peut positivement mettre à l'actif des souverains du Nouvel Empire une si brillante synthèse, qui eût pourtant bien pris sa place dans la tendance syncrétiste du génie égyptien. Il semble préférable, en attendant des preuves plus nettes, de voir, à ce stade de l'évolution et pour les raisons susdites, une coupure délibérée avec les usages funéraires du Nord et un retour, qui devait être définitif, à ceux du Sud, plus conformes aux tendances profondes des successeurs de nomarques de Haute-Égypte. L'idée symbolique d'une montagne assimilée à la Vache Hathor accroupie, fécondée par le soleil qui se couche sur elle alors qu'elle porte dans ses flancs le pharaon mort et ses suivants, et faisant renaître chaque jour ceux-ci dans le Taureau lumineux qui se lève en face d'elle, répondait tout autant à la conception de l'éternité des anciens Égyptiens – renouvellement indéfini – que, sans l'exclure il est vrai, celle en honneur à l'Ancien Empire, de montée et descente du dieu Rê dans le ciel sur les pentes de la pyramide. De toutes façons un changement s'est produit par rapport à celle-ci: les tombes privées, incluses dans le même ensemble funéraire que celui du pharaon, au lieu d'être simplement orientées vers la pyramide et rattachées à elle, participent plus directement que sous l'Ancien Empire à ses destinées d'outre-tombe et sont la conséquence de la révolution sociale accomplie depuis lors.

La dissociation du temple funéraire royal d'avec sa tombe et son développement correspondent, en outre, à une certaine évolution dans la conception de la personne royale. Les pharaons de l'Ancien Empire étaient sans conteste reconnus comme les successeurs d'Horus et les fils des dieux. Ceux du Moyen Empire, plus conquérants qu'hommes-dieux et *primi inter pares*, avaient dû à la force de leur bras comme à leur diplomatie de faire admettre cet héritage divin. Les souverains du Nouvel Empire, épaulés par « le bras d'Amon », devenu d'ailleurs celui d'Amon-Rê, revendiquent par tous les moyens une filiation divine dont ils jugent à juste titre qu'elle est indispensable à la cohésion du système fondamentalement théocratique de l'Égypte de leur temps comme à leur autorité. Parmi ces moyens, certains n'hésitent pas à faire rentrer la divinisation de leur vivant, de même que tous revendiquent le renouvellement indéfini de ce privilège après leur mort. Les rites de théogamie et d'intronisation qu'ils multiplient à cette époque et les temples que nombre d'entre eux élèvent à leurs prédécesseurs, comme leur souci de faire représenter Amon sous leurs traits respectifs, en sont quelques exemples. Le temple funéraire, qui présente presque toujours au sud une chapelle dédiée au roi défunt, placé qu'il est à la limite des terres cultivées et des canaux pour recevoir la visite d'Amon de Karnak, dont le temple contenait lui-même une chapelle dédiée au pharaon vivant, en constitue un autre témoignage.

Le premier exemple connu de séparation du temple funéraire royal et de la tombe semble être attribuable à Amenophis Ier. Les deux puits respectivement affectés à sa sépulture et à celle de la reine Ahmes-Nefertari, restent à une courte distance d'une double chapelle qui, en effet, ne leur est reliée par aucune chaussée.

C'est Thoutmosis Ier qui inaugure comme lieu de sépulture royale la « Vallée des Rois » dans un cirque de calcaire brillant de blancheur, derrière lequel se dresse la cime thébaine (pl. 50).

Son temple funéraire n'a pas été retrouvé, mais l'adoption par ses successeurs du même emplacement de tombe joint à la construction d'un temple funéraire individuel à la limite du désert, (Akhnaton excepté), permet de lui attribuer l'initiative de l'ensemble de ce programme comprenant aussi bien la tombe dans la Vallée des Rois que le temple funéraire adossé à la falaise ou placé à la bordure des terres cultivées.

LA TOMBE ROYALE

Taillée dans le roc, la tombe se présente en général *(fig. 62)*, sous la forme d'un long couloir descendant soit avec marches d'escalier soit en pente douce, parfois subissant un ou deux changements d'orientation, s'élargissant en pièces de forme rectangulaire jusqu'à la salle du sarcophage, elle-même souvent voûtée. Le couloir peut être étranglé à intervalles réguliers ou se creuser de niches qui se font vis-à-vis. Les salles peuvent également se creuser de niches ou d'une petite chapelle à chaque coin et comporter ou non des piliers réservés dans la masse rocheuse. La salle située au bout du couloir d'accès était, jusqu'à Horemheb compris et à l'exception de la période amarnienne, creusée d'un puits destiné à arrêter les violateurs de tombes, comme les puissances malveillantes de l'au-delà. Les murs, souvent même ceux du couloir, étaient décorés et revêtent souvent un aspect monumental. Les décorations sont en général empruntées aux symboles mis en œuvre dans les livres funéraires, dont le sens souvent nous échappe.

LES TEMPLES FUNÉRAIRES

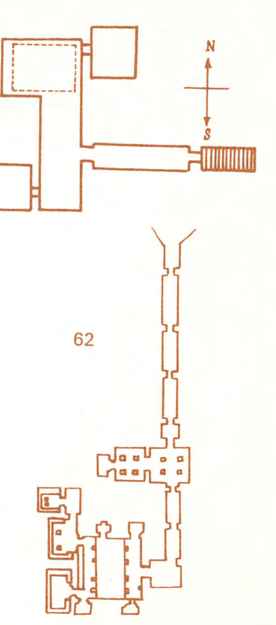
Parmi les temples funéraires, dont la plupart sont voisins les uns des autres près de la ligne qui sépare le désert et les champs, certains nous retiendront davantage comme mieux conservés et plus caractéristiques dans l'évolution de l'architecture.

UN CHEF-D'ŒUVRE: LE TEMPLE D'HATCHEPSOUT À DEIR EL-BAHARI

Peu de monuments dans le monde, s'il en est, sont susceptibles d'inonder l'âme de l'artiste de la même plénitude de beauté que le temple funéraire de la reine Hatchepsout à Deir el-Bahari (pl. 51). Il comble, en effet, le sens de l'harmonie la plus riche et la plus pure en venant appuyer, au-delà de la voie d'accès qui chemine longuement dans le sable, la succession ascendante de ses terrasses allongées et éclatantes de blancheur à l'ocre de la montagne, dont la ligne de crête, dépassant en étendue et en surplomb leurs surfaces horizontales, bute finalement contre le bleu profond du ciel. Magnificence du cadre, accord puissant et reposant tout ensemble des directions, des gradations et des couleurs aussi bien que des nuances changeantes selon les variations du soleil à son lever, à son zénith ou à son coucher, tout porte la marque du génie de l'architecte Senenmout et de celle qui a associé dans ce temple son propre culte à celui de son père, Thoutmosis Ier, descendant des dieux, et a su avec une telle

délicatesse d'expression écrire de ses sentiments envers celui-ci: « Le *cœur de mon cœur* est rempli de ce qui lui est dû. »

Après le choc esthétique produit par le spectacle, l'esprit se détend dans l'harmonie des lignes, mais ni l'un ni l'autre ne doivent faire oublier que le tout obéit aux idées funéraires du moment. L'ensemble constitue peut-être la synthèse la plus complète des conceptions sur l'au-delà propres au Sud et au Nord. Les premières, essentiellement rattachées au symbolisme de la montagne d'Hathor y sont rappelées au sud par la présence d'une chapelle dédiée à la déesse-vache; les secondes sont introduites par la place réservée au nord à un autel solaire dans une chapelle à ciel ouvert dédiée à Rê-Harakhty. Elles sont traduites dans l'architecture du monument qui en fait l'unité: le temple de la Vallée et la voie royale qui mène au temple haut reprennent les traditions memphites; le sanctuaire, en s'enfonçant dans la montagne, reproduit physiquement l'essentiel du programme du Sud.



62

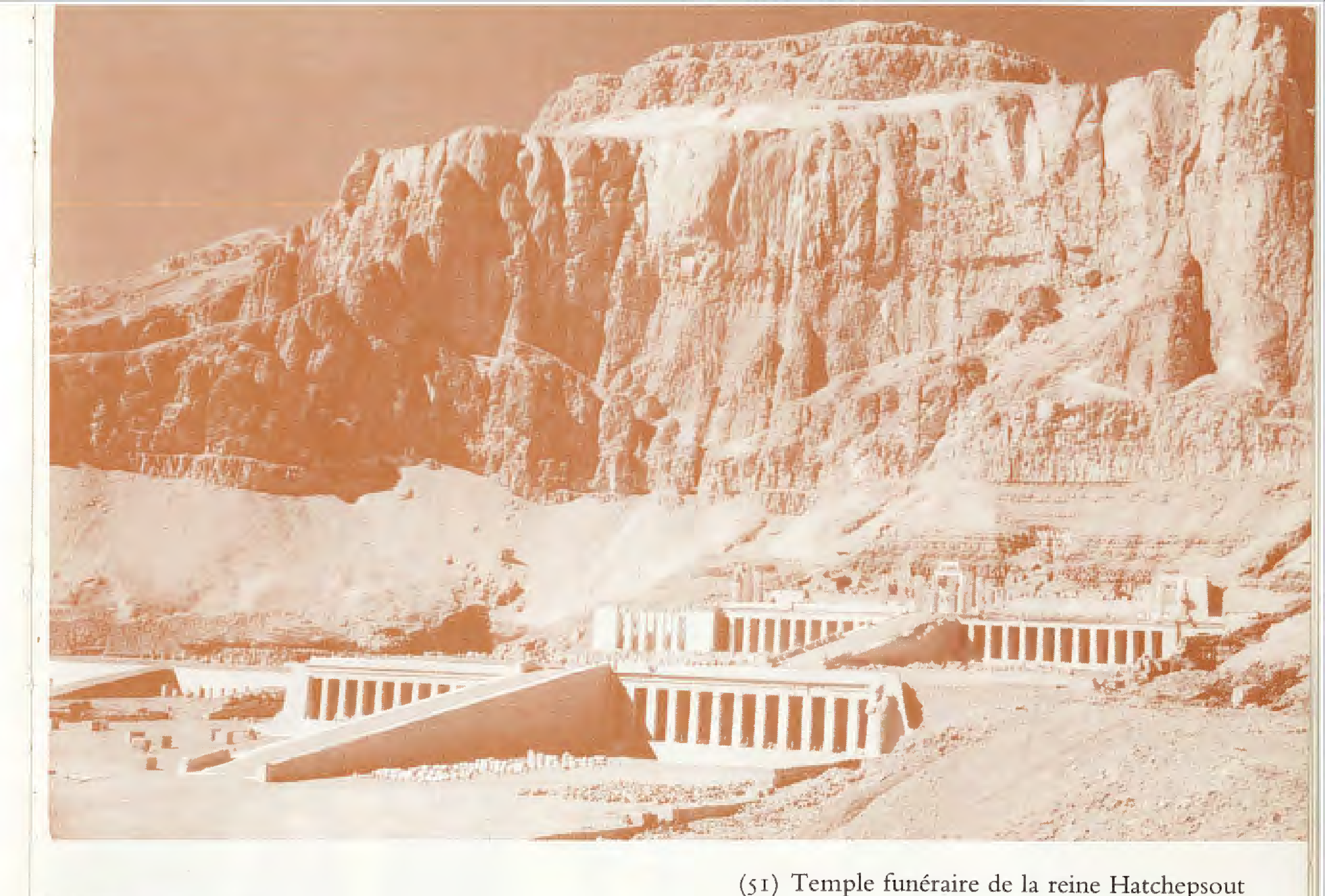
Il ne reste malheureusement rien du Temple de la Vallée, ni de la chaussée bordée de sphinx à l'effigie d'Hatchepsout. Mais le temple funéraire, dont on a pu restaurer l'ensemble avec les éléments mêmes, reprend l'utilisation du terrain montant par disposition en terrasses, inaugurée à la XIe dynastie par Mentouhotep Ier dont le temple funéraire avoisine celui de Hatchepsout et à la XIIe dynastie à Kaou el-Kebir par la famille des Ouakha. Le mérite de l'architecte est d'avoir su lui donner ici son maximum d'harmonie, par l'étirement de surfaces parallèlement à la face montagneuse, chaque talus étant pourvu d'un portique et coupé par une rampe.

Le temple apparaît ainsi comme une succession de terrasses dont la troisième s'enfonce dans la montagne, les deux premières étant entourées sur les trois côtés par un mur d'enceinte. Il est donc composé du sanctuaire et de trois cours qui le précèdent, en prolongement et surélevées l'une par rapport à l'autre, deux rampes permettant d'accéder respectivement de la première à la seconde et de la seconde à la troisième. L'allée de sphinx de la chaussée aboutissait à deux bassins rituels à la base de la première rampe; une allée de sphinx colossaux en granit rose à l'effigie de la reine s'étendait sur la seconde terrasse jusqu'au départ de la seconde rampe. Un parapet à sommet arrondi bordait chacune des deux rampes, qui étaient décorées au départ vers l'intérieur, la première d'une figure de lion protégeant le nom de la reine, la seconde de la tête dressée d'un serpent gigantesque protégé par un faucon aux ailes déployées, le corps du serpent continuant à se dérouler sur le sommet du parapet. De part et d'autre de la première rampe se propageait un portique intérieurement décoré, composé de deux rangées de onze piliers, ceux de la façade étant carrés à l'extérieur et arrondis en huit

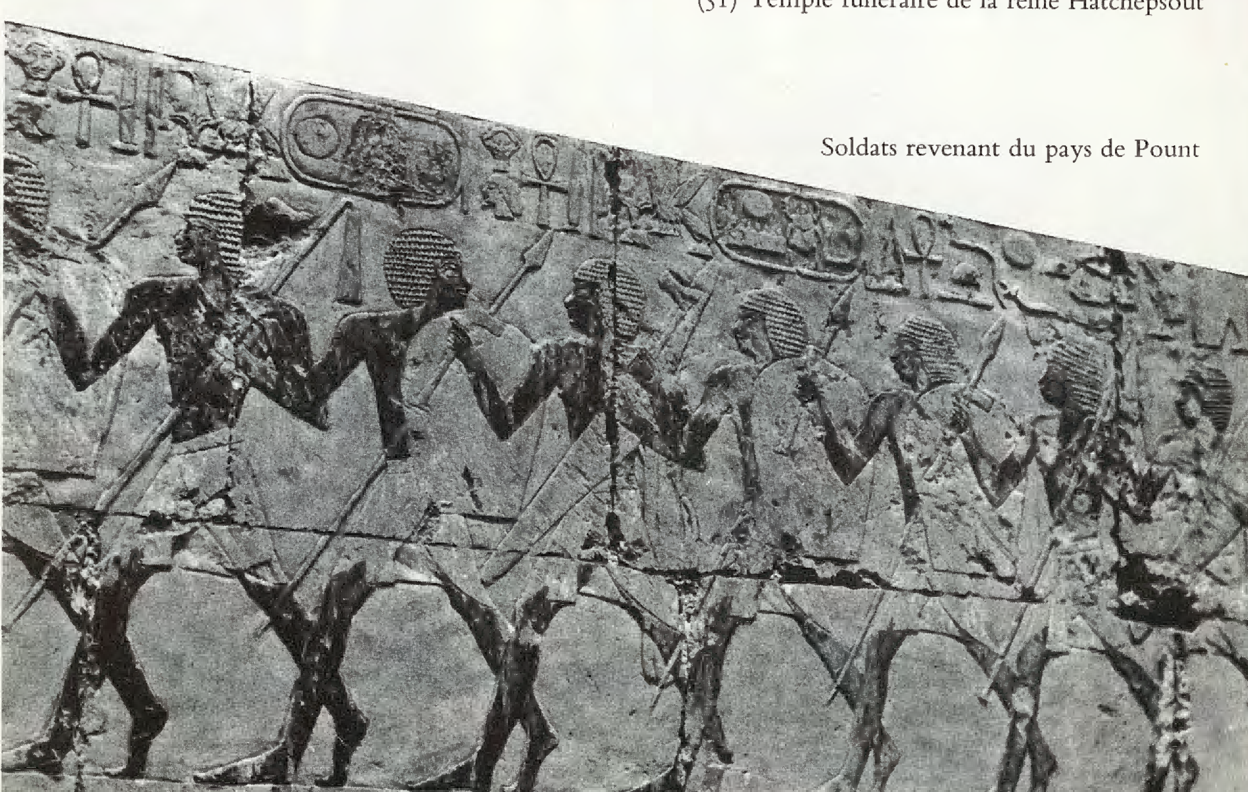
pans à l'intérieur, ceux du fond, arrondis en colonnes cannelées à seize pans, soutenant une architrave avec corniche en forme de gorge; à chaque extrémité du portique se dressait un colosse osiriaque de la reine. Deux rangées de onze piliers carrés décorés et supportant encore une architrave surmontée d'une corniche à gorge composent les portiques, ornés, de chaque côté de la seconde rampe, au nord des scènes célèbres de la théogamie et de l'intronisation, au sud de l'expédition de Pount (les bords éthiopiens de la mer Rouge). Ces portiques sont prolongés au sud par une chapelle consacrée à la déesse Hathor précédée d'une salle à colonnes-sistres, et au nord par une chapelle consacrée au dieu Anubis. La chapelle d'Hathor est elle-même composée d'une cour à colonnes, de deux salles hypostyles, la seconde étant plus petite, et, au bout d'un couloir, d'un sanctuaire à plafond creusé en voûte. Celle d'Anubis se compose d'une salle hypostyle et d'un couloir se prolongeant vers le nord après deux angles droits par un sanctuaire également à plafond voûté. Au-delà de la chapelle d'Anubis, la face nord de la cour était bordée dans sa moitié ouest par un portique de quinze colonnes à seize pans sans ornementation. La face correspondante de la cour ne comportait pas de mur ni de portique, lesquels eussent masqué le temple de Mentouhotep, mais le talus était soutenu par un mur décoré sur toute sa longueur en « façade de palais ».

La terrasse supérieure est occupée par la partie la plus sacrée du temple. Un portail enfoncé entre deux portiques se propageant de part et d'autre et composés respectivement de deux rangées, – l'une de onze piliers auxquels étaient adossées des statues osiriaques de la reine, les deux dernières colossales, l'autre de onze colonnes à seize pans, – faisait accéder à une cour rectangulaire bordée d'une double rangée de colonnes à seize pans, la paroi ouest présentant une alternance de petites et grandes niches richement décorées, les plus grandes contenant un colosse osiriaque de la reine. Le sanctuaire, creusé dans le roc, dans l'axe du portail de la cour, était précédé d'une porte en granit et est composé d'une profonde salle voûtée, d'un passage sur lequel s'ouvre à l'est une chapelle et d'une salle voûtée à laquelle on accède par une rampe montante. Au sud du sanctuaire a été ménagée une chapelle au nom de Thoutmosis Ier et une autre, voûtée, au nom d'Hatchepsout; au nord un temple solaire à ciel ouvert avec autel rectangulaire, niches et chapelles dédiées à Rê-Harakhty et Anubis; à l'ouest une pièce en longueur, accessible de l'angle nord-ouest de la cour supérieure et dédiée au culte d'Amon-Rê.

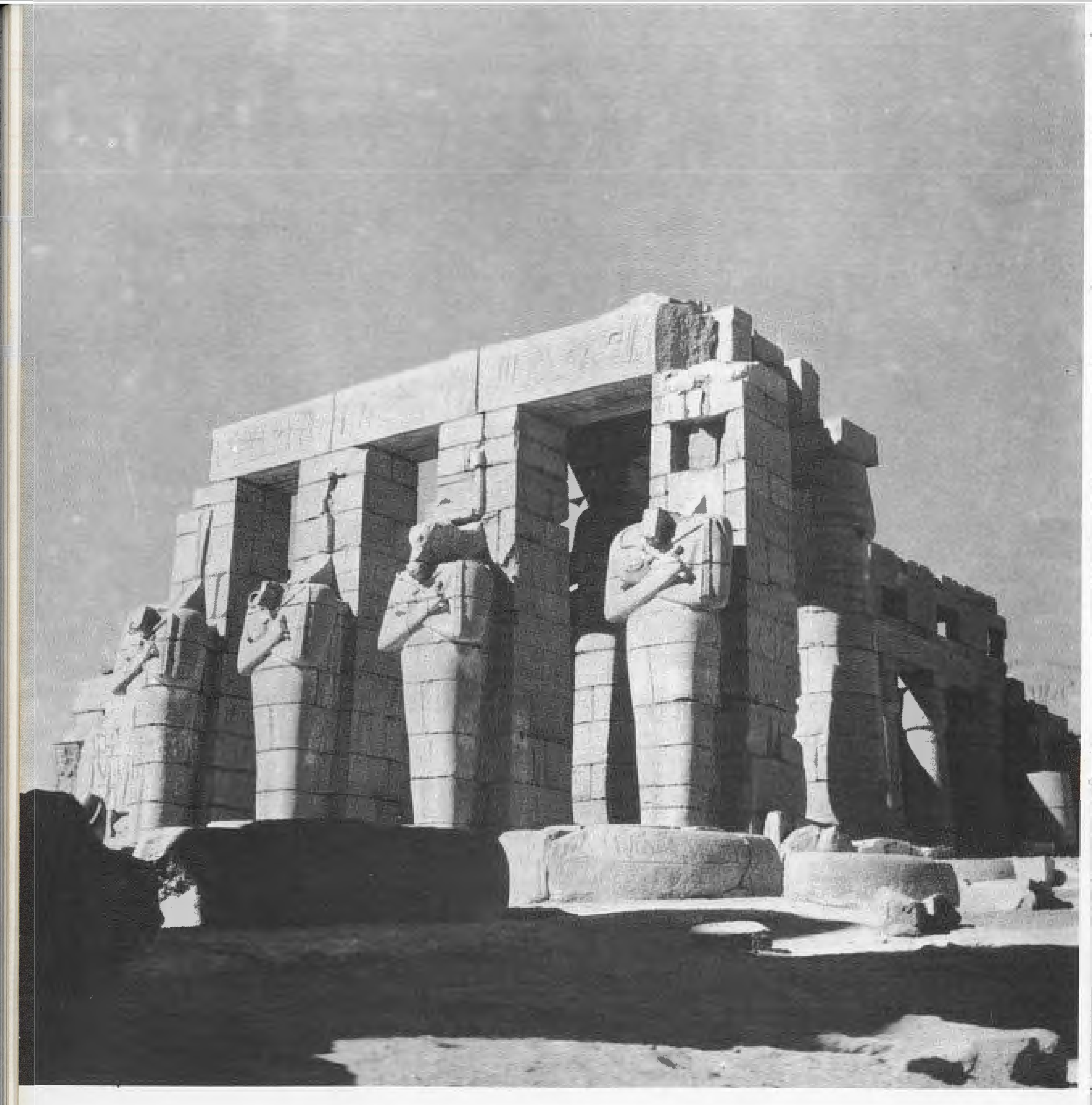
Ce mélange de tradition et d'originalité dans une parfaite adaptation au terrain donne la mesure du génie de l'architecte, dont le soin s'est étendu à la qualité comme à la taille de la pierre, ainsi qu'à la beauté des reliefs ménagés sur les parois,



(51) Temple funéraire de la reine Hatchepsout



Soldats revenant du pays de Pount



(52) Colosses osiriaques de Ramsès II

mais il est essentiellement dépendant des symboles propres à la Haute-Égypte mentionnés au début de ce chapitre: cette dépendance se manifeste dans l'adossement du temple à la montagne même et le rappel explicite du sens profond de ces symboles par la présence de la chapelle d'Hathor au sud de la seconde terrasse, les piliers osiriaques et, sur la troisième terrasse, les statues osiriaques dressées dans les niches, enfin, respectivement au sud et au nord de celle-ci, les chapelles de culte royal et celles de culte solaire. Le choix du site est encore plus illustré, comme il le sera plus tard, par Ramsès II à Abou-Simbel, par l'orientation de la paroi montagneuse, qui offre de plein champ son flanc et le sanctuaire dont elle est creusée aux rayons du soleil levant.

AUTRES TEMPLES FUNÉRAIRES DE LA XVIIIe DYNASTIE

Le site était unique et Thoutmosis III qui ne pourra pardonner à sa tante de l'avoir supplanté pendant vingt ans sur le trône usurpera l'emplacement, en substituant presque partout les siens au nom et à l'effigie d'Hatchepsout. Après avoir essayé de disposer pour lui-même du même fond de montagne mais dans l'espace trop restreint compris entre le temple funéraire de sa tante et celui de Mentouhotep, il transportera le même plan en terrasses successives avec portiques et rampes dans un temple funéraire plus spacieux placé à la limite des terres cultivées et « orienté » vers la montagne, et dont l'enceinte, pour la première fois dans l'histoire des temples funéraires égyptiens, – sauf, peut-être dans le petit temple d'Hatchepsout à Medinet Habou –, s'ouvre par un pylône, construit à l'est. Les pylônes constitueront désormais de ces monuments un élément essentiel. La division en terrasses, avec rampes flanquées de portiques, sera encore respectée par Thoutmosis IV, mais les portiques seront ensuite abandonnés et les terrasses avec rampes seront réduites à l'état d'organes témoins, tandis que Amenophis III inaugure devant son temple funéraire dont il ne reste que des vestiges, à l'instar de ceux dressés à Karnak par Thoutmosis III devant le septième pylône, deux colosses assis, de plus de 15 m de haut, célèbres sous le nom évidemment abusif de « Colosses de Memnon ».

LES TEMPLES FUNÉRAIRES DE LA XIXe DYNASTIE

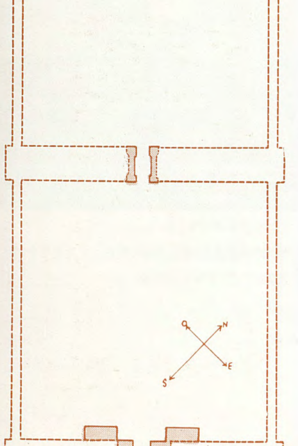
Les raisons qui, à la XVIIIe dynastie, avaient fait réserver dans les temples funéraires un rôle important au culte du dieu, Amon ou Harakhti, placé dans des chapelles latérales par rapport au sanctuaire, deviennent plus urgentes à la XIXe dynastie, dont l'origine sacerdotale et sans doute nord-orientale devait avoir besoin de forcer l'adhésion du « Double Pays ». Amon prend désormais, comme dans les temples divins, la place principale et le culte royal lui est nettement associé et comme identifié.
Cette tendance s'inscrit presque physiquement dans l'archi-

tecture par une division en ensembles parallèles et d'ailleurs reliés par des portes, renouvelée peut-être en partie du plan utilisé pour le temple d'Ancien Empire de Kasr el-Sagha. Ce plan, très restreint d'ailleurs, avait déjà été adopté à la XVIIIe dynastie, après la période amarnienne, par le roi Aï pour son temple funéraire, situé au Nord de l'actuel Medinet Habou, et dont le fond est divisé en trois sections parallèles. Il l'est encore dans le temple funéraire élevé par Seti Ier pour son père Ramsès Ier et pour lui-même, immédiatement au sud de ce qui devait devenir le Ramesseum, ruiné d'ailleurs et ensuite restauré par Ramsès II, comportant trois escaliers et trois portes avec un axe central, et où s'affirment trois cultes osirien, sokharien et solaire, après le vestibule hypostyle, la cour rectangulaire à portiques et une double salle hypostyle.

LE TEMPLE DE SÉTI Ier À GOURNAH

Mais le plan ne se met nettement au service de la tendance vers l'association étroite des cultes divin et royal que dans le temple élevé à Gournah *(fig. 63)*, par le même Séti Ier, dédié dans la partie centrale à Amon et au roi, dans la partie sud à Amon et à Ramsès Ier, dans la partie nord au dieu soleil Rê-Harakhti.

Précédé de deux cours, dans chacune desquelles introduit un pylône, et d'un portique à colonnes papyriformes assez espacées, lesquelles n'ont plus l'élégance de celles qui entourent la grande cour d'Amenophis Ier à Louqsor, mais restent encore de proportions équilibrées dans leur massivité, – l'ensemble qui forme un grand rectangle, est disposé intérieurement selon la destination assignée à chaque division. La section centrale se compose, conformément au plan classique des temples divins, d'une salle hypostyle rectangulaire, avec six colonnes papyriformes monostyles en deux rangées est-ouest, sur laquelle s'ouvrent de chaque côté trois pièces rectangulaires en largeur; d'un vestibule dont l'étendue dans la largeur de cette partie centrale égale celle de la salle hypostyle et des salles latérales réunies; du sanctuaire de la barque, contenant le socle de la barque sacrée et flanqué de pièces parallèles qui parfont le rectangle; enfin d'une grande salle carrée avec quatre piliers (2×2) commandant sur chaque côté deux petites salles symétriques inversées. Dans la section sud, une première partie compose la chapelle de Ramsès Ier, dont la décoration commencée par Séti Ier a été achevée par Ramsès II. Elle s'ouvre par un vestibule et une salle hypostyle à deux colonnes papyriformes disposées sur la largeur, laquelle commande le sanctuaire étendu en longueur et flanqué de deux pièces plus étroites. La seconde partie de cette section sud, à laquelle on accède par un couloir parallèle à la chapelle de Ramsès Ier, s'étend jusqu'au fond du temple: percée de deux entrées, l'une dans le mur sud du temple, l'autre dans le mur sud de la salle



63

hypostyle, elle se compose d'un vestibule donnant sur trois salles disposées en longueur et de trois autres salles qui leur font suite vers le fond du temple, mais disposées en largeur; on n'en connaît pas la destination. La section nord comprend une grande chapelle décorée par Ramsès II, consacrée à Rê-Harakhti, disposée en longueur et contenant un autel solaire et, derrière cette salle, un ensemble de trois salles en longueur appuyées au fond du temple et sur lesquelles donnent deux salles parallèles au fond de la chapelle solaire. Un couloir longe toutes ces salles et se termine par un escalier menant au toit.

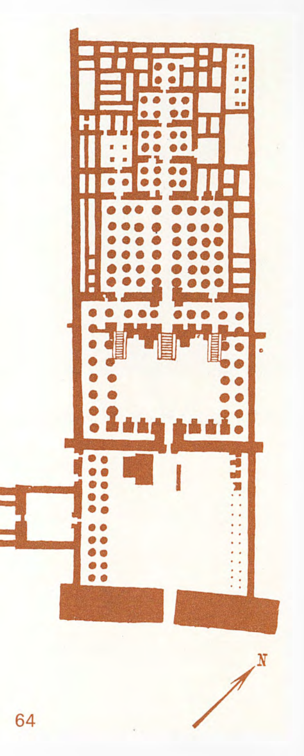
LE RAMESSEUM

Le Ramesseum, auquel la désinence de son nom actuel a valu autant de célébrité qu'au Sérapéum, n'en mérite pas moins par ses glorieux restes qui tranchent sur le désert (pl. 52), au sud du village de Cheikh Abd el-Gournah. Enfermé autrefois dans une grande enceinte de briques en même temps qu'un temple de Séti Ier, un de ses angles étant occupé par le palais de Ramsès II et le pourtour par des magasins, il reprend à son compte l'étagement en terrasses dont le temple d'Hatchepsout à Deir el-Bahari offrait un si magnifique exemple. Il comprend, en effet, essentiellement *(fig. 64)*, trois terrasses, accessibles chacune par un escalier, les deux premières constituant autant de cours, annoncée chacune par un pylône, la troisième terrasse étant occupée par le temple proprement dit. Le tout était peut-être précédé par un quai avec son canal, un pylône et une avant-cour.

L'actuel premier pylône, qui est en grès, et décoré sur sa paroi ouest par des scènes de la bataille de Kadech et la victoire du roi en Syrie, commande la première cour qui était bordée au sud par une double colonnade, au nord par une rangée de piliers osiriaques. A l'est, deux colosses en granit de 17 m de haut, représentant Ramsès II, se dressaient devant l'escalier conduisant à la seconde terrasse.

Le second pylône, plus petit et décoré sur sa face ouest par des scènes de la guerre entreprise par le roi contre les Hittites, de la bataille de Kadech et de la fête de Min, commande la seconde cour. Celle-ci était bordée devant la face ouest du pylône de huit piliers osiriaques (pl. 52), et, au-delà du dernier, de chaque côté, d'une série ininterrompue de colonnes papyriformes monostyles, dix à l'est, huit au nord et au sud, y compris les colonnes d'angle; celles du nord et du sud étaient doublées respectivement d'une rangée de cinq autres vers l'intérieur. Huit piliers osiriaques dont manque le chef se dressent encore devant la rangée de colonnes de l'est. Trois escaliers montaient vers la salle hypostyle, celui du milieu flanqué de deux colosses, dont l'un en granit noir.

La salle hypostyle, bordée de petites pièces au nord et au sud, avait son plafond soutenu par huit rangées est-ouest de six



64

colonnes, la travée centrale plus haute et large que les ailes immédiates, celles-ci surmontées d'un petit mur atteignant le niveau du sommet des premières et percé de fenêtres en tronçons ajourés. La partie centrale de son plafond était décorée de vautours aux ailes déployées, les côtés d'étoiles or sur fond bleu.

Dans l'axe et en prolongement de la salle hypostyle sur une surface plus restreinte, s'étendait un sanctuaire, sans doute dédié au dieu Amon, comprenant deux salles hypostyles successives et en largeur avec deux groupes de quatre (2×2) colonnes papyriformes monostyles, et flanqué – au sud d'un sanctuaire à l'allure de temple, dédié sans doute à Séti Ier: un vestibule à deux colonnes, une salle hypostyle à quatre piliers (2×2) et trois salles disposées en longueur et parallèles –, au nord de deux séries de pièces jumelles disposées en longueur, séparées par une pièce centrale.

Le passage axial, partant de la cour, traversant la salle hypostyle et le sanctuaire d'Amon, aboutit au fond du temple, composé d'une grande salle hypostyle avec deux groupes de quatre colonnes (2×2) en largeur et d'une dernière salle hypostyle plus restreinte à quatre piliers carrés (2×2). L'espace occupant l'angle nord-ouest de l'enceinte particulière du temple est occupé par une double rangée de cinq colonnes dans le sens nord-ouest, précédée d'un espace rectangulaire libre. C'est sans doute la chapelle solaire dédiée à Rê-Harakhti.

LE PALAIS ACCOTÉ AU RAMESSEUM

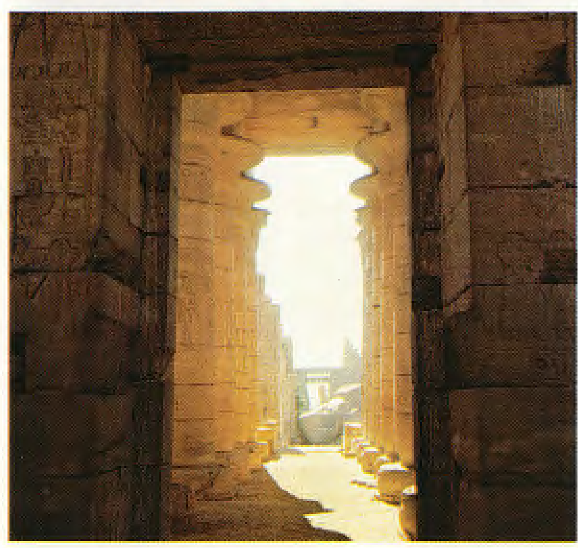
Le palais, orienté nord-sud au sud de la première cour, est précédé de la double rangée de dix colonnes qui forme le fond sud de celle-ci et qui sont séparées (5×5) par un passage axial. Il comprend une salle hypostyle à quatre rangées de quatre colonnes, percée d'une fenêtre dite « d'apparitions ». Cette salle hypostyle est flanquée de deux pièces latérales en longueur. Elle ouvre sur une salle centrale de fond, dite salle du trône, à quatre colonnes (2×2), flanquée de chaque côté de trois pièces. Le fond du bâtiment est occupé sur toute sa largeur par les pièces du harem. Cet édifice n'est pas d'un genre nouveau: le premier exemple en est celui élevé par Aï dans l'ensemble de son temple funéraire, remanié d'ailleurs par Horemheb. Il semble qu'il permettait au roi d'assister de son vivant et symboliquement après sa mort à certaines des cérémonies du temple et à procéder au cours de certaines fêtes à la remise de récompenses à ses hauts dignitaires. Peut-être correspond-il également à un souci d'indépendance du roi par rapport au clergé des temples divins de Thèbes.

LES MAGASINS

Des magasins remplissent le pourtour, tous avec allée centrale donnant sur de longues et étroites pièces latérales. Celui de l'angle nord-ouest est notable de par un couloir qui court le





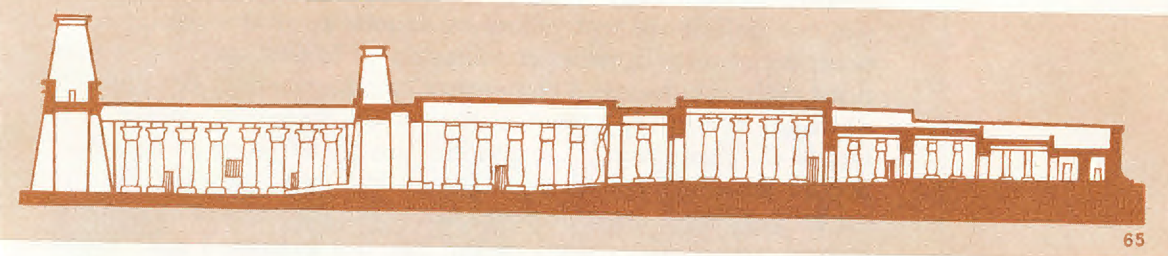




La salle hypostyle du Ramesseum :

long des magasins et qui est bordé devant ceux-ci d'une rangée de vingt-huit colonnes supportant sans doute un auvent, par une estrade protégée au fond du couloir et destinée au surveillant ou même au roi, et par une longue salle, séparant dans le même sens qu'eux la double série de six magasins et bordée d'une double rangée de dix-sept colonnes. Une autre double série de magasins est commandée par une pièce à quatre colonnes. Ils sont en général construits en briques. L'intérêt d'ordre architectural de ces magasins, qui étaient très étendus dans le sens de la longueur, est que les plafonds sont aménagés en véritables voûtes se succédant de façon continue selon la longueur du bâtiment. C'est l'utilisation en grand et non sans audace d'une technique dont les plus anciennes représentations remontent à la Ire dynastie et la première réalisation connue à la IIIe dynastie.

Les ruines jonchent cet ensemble, mais au milieu d'elles et au-dessus de la surface du désert se dresse, toujours glorieuse, la magnifique salle hypostyle, dont les colonnes ocre, selon qu'on les regarde du levant ou du couchant, se marient aux teintes douces de la montagne ou tranchent sur le vert de la Vallée. Elle est gardée par les grandes statues osiriaques dont seul manque le chef et qui, drapées dans leur hiératique élégance, s'alignent devant elles. Aux pieds de celles-ci a roulé la belle tête en granit noir de l'un des colosses de Ramsès II qui flanquaient l'escalier central dans la deuxième cour. Sur le sol de la première les touristes peuvent encore escalader les débris énormes des statues colossales du roi qui commandaient l'escalier menant à la seconde terrasse, géants tombés, mais qui continuent à emplir de leur présence l'espace compris entre les deux pylônes et celui du site tout entier.


65

LE TEMPLE DE RAMSÈS III À MEDINET HABOU

Si l'on n'étudiait du temple funéraire de Ramsès III à Médinet Habou que la disposition intérieure *(fig. 65)*, il n'apporterait pas énormément de traits nouveaux au plan du temple funéraire déjà constitué et qui s'apparente, on l'a vu, dès la dynastie précédente pour des raisons politico-religieuses à celui du temple de culte divin. Au surplus, Ramsès III, grand admirateur de Ramsès II, n'aurait eu garde de modifier substantiellement une tradition à laquelle il aimait à se conformer. C'est surtout dans l'apparence extérieure générale qu'il fait œuvre originale.

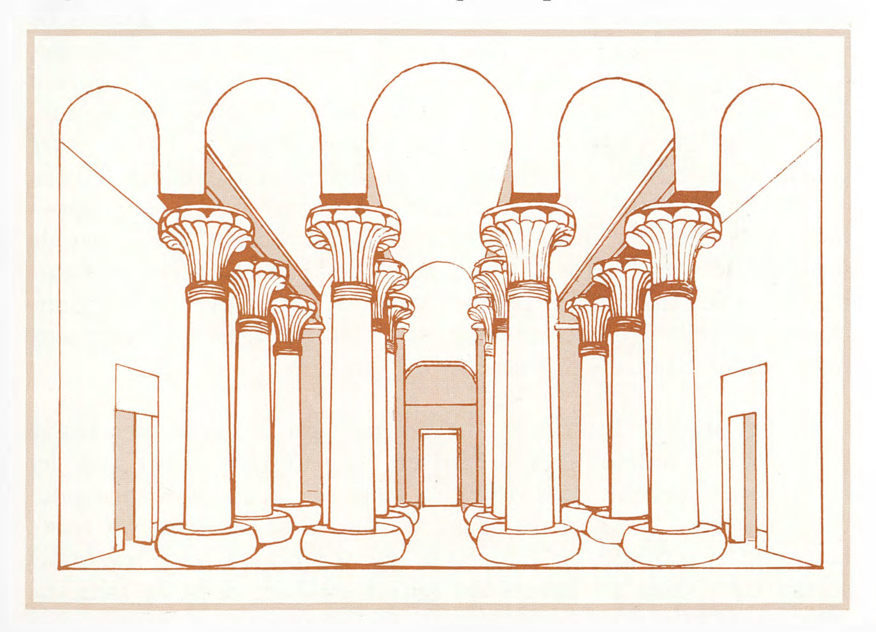
L'intérêt, en outre, pour nous est que, de tous les temples de grandes dimensions, celui de Ramsès III est peut-être le mieux conservé et, puisque dû à un seul roi, un des rares qui présentent un vrai caractère d'unité.

Le site sur lequel Ramsès III fit porter son choix bénéficiait d'une assez longue tradition. Vers le sud de la nécropole thébaine, au-delà des temples funéraires successifs et étendus presque parallèlement les uns aux autres d'Amenophis III, de son architecte divinisé Amenhotep fils de Hapou, de Thoutmosis II, et, après deux constructions anonymes, du temple d'Aï et Horemheb, s'élevait vraisemblablement au-dessus d'un sanctuaire ruiné du Moyen Empire un petit temple construit par Hatchepsout, avec reposoir carré à déambulatoire, modifié par Thoutmosis III. Ce temple devait être inclus par Ramsès III dans la partie nord de la cour antérieure à celle qui précède le grand pylône.

Le temple proprement dit est constitué par la section centrale dans le sens de la longueur d'un grand rectangle, les deux autres sections comprenant les dépendances dont la plus importante, le palais royal, remplit l'angle sud-est tout entier. Le tout est limité par un mur d'enceinte dont la face Est est occupée en grande partie par le grand pylône. Le plan du temple est classique. Le dispositif en terrasses reproduit celui du Ramesseum: aussi peu hautes, elles sont constituées respectivement par la seconde cour et l'ensemble salle hypostyle et fond du temple, chacune commandée par une rampe en escalier. Le grand pylône, mesurant 67 m sur 11 m, décoré en avant de scènes des victoires royales sur les peuples confédérés de la Méditerranée, et dont les ailes dépassent la largeur du temple, commande la première cour. Dans celle-ci le côté nord est bordé en avant par une galerie de sept piliers osiriaques au mur orné en relief peint de scènes religieuses et militaires, et le côté sud par un portique de huit colonnes à chapiteaux campaniformes, dont le mur de fond, décoré de scènes militaires ou équestres, constitue la façade du palais royal. Un pylône plus petit (16 m de hauteur), décoré de scènes militaires, commande la seconde cour, bordée sur les faces est et ouest de portiques à cinq colonnes, à chapiteaux fermés, sur les faces nord et sud par des galeries à huit piliers osiriaques; les parois des murs nord, est et sud sont décorées de séries de scènes militaires et religieuses. De chaque côté de la rampe faisant accéder à la deuxième terrasse sur laquelle s'élève, comme on l'a vu, une galerie de piliers osiriaques, se dressaient deux colosses royaux aujourd'hui disparus. Cette galerie est doublée vers le fond par une rangée de colonnes papyriformes, le mur étant décoré de scènes d'offrandes et de portraits royaux. Au-delà s'étagent trois salles hypostyles, les deux dernières, qui comprenaient chacune huit colonnes (4 × 4, de chaque côté de la voie axiale), en retrait sur la première, qui s'étend en largeur et formait un ensemble de vingt-quatre colonnes (12 × 12, de chaque côté de la voie axiale). De la troisième salle hypostyle on passe dans le sanctuaire, qui est triple étant consacré à la triade thébaine: le sanctuaire central plus important et dont le plafond était soutenu par quatre piliers constituait le reposoir de la barque d'Amon; les deux pièces latérales, plus petites, étaient respectivement dédiées à Mout et à Khonsou. Les espaces compris entre les murs et l'ensemble salles hypostyles et sanctuaires, sont occupés dans la partie antérieure par des salles dédiées à divers dieux de l'ennéade thébaine, mais, à partir de la troisième salle hypostyle, au sud par les appartements d'Osiris, au nord (plus exactement, à cause de l'orientation générale du temple, que notre exposé a volontairement simplifiée, au nord-est) par la cour à ciel ouvert et les appartements de Rê-Harakhti.

LE PALAIS À MEDINET HABOU

Le palais (*fig. 66*), situé à l'angle sud-ouest du temple au-delà du portique sud de la première cour, a subi des remaniements au cours du règne de Ramsès III. La première version reproduisait sensiblement le plan du palais inclus dans le Ramesseum: au-delà de la fenêtre « d'apparitions », salle hypostyle, cette fois en quatre rangées de trois (au lieu de quatre) colonnes, entre les deux pièces latérales; salle du trône avec dépendances semblables; enfin, au-delà d'un couloir en largeur, harem, qui n'occupe plus toute la longueur de la paroi du fond jusqu'au prolongement du pylône, mais se limite, en la prolongeant, à la largeur de celle de l'ensemble qui le précède. Dans les deux



66

salles d'apparat s'appuyaient, de colonne en colonne, dans le sens nord-sud, une série de voûtes en briques, seul exemple connu, d'ailleurs abandonné dans le plan du nouveau palais, de salle hypostyle à voûtes.

Le deuxième palais est considérablement modifié par rapport au premier. Alors qu'il occupe toute l'aire comprise entre les murs qui prolongent au sud les deux pylônes, la salle d'audience laisse en avant une salle à deux colonnes de même largeur dans laquelle la fenêtre « d'apparitions » est commandée de part et d'autre par un escalier appuyé à la muraille. Ensuite, tout en mordant au sud sur la salle du trône rétrécie à deux colonnes disposées sur la largeur déportée vers l'est et transformée en appartement royal privé, elle est elle-même rétrécie en largeur, mais allongée et ne comporte plus qu'une double rangée de trois colonnes s'étendant du nord au sud, confondant en une seule l'ancienne salle d'audience et l'ancienne salle du trône.

Plus que le palais inclus dans le Ramesseum, celui du temple funéraire de Ramsès III permet, grâce à quelques détails archéologiques, d'interpréter la destination de cette construction. Il ne peut s'agir d'une demeure permanente qui eût eu besoin de véritables dépendances. On sait par d'autres monuments que, de la fenêtre « d'apparitions », le roi, à certaines cérémonies, procédait à la remise de colliers, c'est-à-dire de décorations, à de hauts fonctionnaires. On peut également supposer, d'après les profondes ornières laissées dans le dallage de la voie centrale du temple, que le roi assistait de cette fenêtre à des fêtes religieuses comportant l'emploi de nombreux chars et d'après l'élargissement bien marqué de la fenêtre et la présence de trous tout autour, que le roi lui-même passait de là à l'abri d'un riche baldaquin dans son propre char pour y participer aux cérémonies qui sont reproduites sur les parois des cours et qui le figurent ainsi monté. Les scènes qui entourent la fenêtre elle-même: prisonniers liés et mis à mort par le roi, duels au bâton entre soldats d'où dérive un jeu encore en honneur parmi les fellahs, consécration d'offrandes, conduisent à penser que le roi, apparaissant en majesté dans l'embrasure de la fenêtre, aux yeux de son peuple pressé dans la cour, recevait là le butin de ses campagnes et les tributs des peuples vaincus, récompensait les vainqueurs de jeux à caractère religieux, rendant ainsi un hommage solennel aux dieux « protecteurs de son bras ».

LA DÉCORATION INTÉRIEURE DU TEMPLE

La décoration intérieure du temple qui a gardé des traces sensibles de couleurs et qui était en rapport plus direct avec les cérémonies, prenait sans doute la suite de la décoration, également en relief qui part du grand pylône et se poursuit sur toute la partie extérieure de l'enceinte du temple; à part les belles scènes de chasse au revers du grand pylône, dont la fameuse

chasse au taureau sauvage, et, à la partie occidentale du mur sud, le long calendrier pour les offrandes, ce sont surtout des scènes de guerre contre les Libyens et les Syriens et des offrandes de captifs.

CARACTÈRE MILITAIRE

Le caractère militaire de la décoration est préparé, au-delà des magasins qui courent sur tout le pourtour, quoique à une petite distance de l'enceinte du temple proprement dite, par la grande enceinte qui entoure l'ensemble. Celle-ci englobe les magasins, le temple, en avant de celui-ci et au nord, au-delà d'un petit pylône en briques aujourd'hui ruiné, le petit temple funéraire d'Hatchepsout remanié et augmenté jusqu'à l'époque romaine, en avant encore et au sud du grand temple et dans la même cour, des chapelles saïtes, enfin au nord du grand temple le lac sacré. Cette grande enceinte, qui double presque exactement le grand temple, – lequel commençait en fait au pylône en briques sauf vers l'angle nord-ouest afin d'éviter le temple d'Aï et d'Horemheb –, se présentait, en effet comme une muraille fortifiée. Doublée elle-même d'un petit mur sans doute crénelé et surmonté de distance en distance par de petites tours dites cavalières, elle était sans doute elle aussi crénelée, surmontée également à intervalles réguliers de petites tours cavalières et certainement interrompue au nord et au sud par une tour, à l'ouest et à l'est, dans l'axe du temple, par des portes fortifiées, elles-mêmes, comme le petit mur en avant, pourvues de décorations. La porte fortifiée Est, en avant de laquelle, à l'aboutissement d'un canal, prenait pied un quai, est une haute construction crénelée en briques recouvertes de grès, précédée d'une barbacane formée de deux tours basses. L'ouverture, à l'ébrasement en forme de redans, conduit dans un passage aux parois couvertes de scènes d'offrandes de prisonniers, s'amenuisant jusqu'à un édifice qui donne dans la première cour et dont le caractère militaire s'est estompé à la fin du règne de Ramsès III sous les scènes de harem dont il les a alors intérieurement décorées.

Cet édifice, imité des citadelles asiatiques représentées dans les scènes de batailles qui parsèment les parois du temple, ces scènes de bataille elles-mêmes, l'allure fortifiée de la grande enceinte accentuent un trait déjà observé dans la décoration du Ramesseum et dans celle, due déjà à Ramsès II, qui court sur le mur extérieur de la salle hypostyle de Karnak. Plus cependant qu'un rappel de la gloire militaire de Ramsès III, il vise sans doute ici à assurer dans l'au-delà au pharaon la protection dont Amon avait favorisé ses armes pendant sa vie. Il confère en tout cas à cet ensemble, parvenu jusqu'à nous dans ses lignes essentielles et dans un nombre considérable de détails importants, un caractère de puissante originalité. Par ailleurs l'aspect général assez lourd, accentué par cette entrée en forteresse, par les

murailles basses et crénelées, par la masse écrasée des colonnes, fait apprécier par contraste le sens des proportions dans le colossal dont fait preuve le Grand Temple d'Amon à Karnak et, plus encore, l'élégance, dans la grandeur, du temple élevé par Amenophis III à Louqsor (pl. 48).

LES CÉNOTAPHES

Parmi les raisons qui, au début du Nouvel Empire, ont présidé à la séparation de la tombe royale et du temple funéraire, il n'est pas impossible qu'un même usage ancestral de dresser, loin de la tombe royale, à Abydos, lieu supposé de la sépulture d'Osiris, un cénotaphe à allure de temple ait contribué à l'adoption dans la région de Thèbes du nouveau programme funéraire royal. A Abydos, en effet, s'accumulent les restes, passablement ruinés et qu'il n'a pas été facile d'interpréter, d'un temple dont les premières fondations semblent remonter à la première dynastie et qui a été ensuite constamment remanié. On y a retrouvé les traces très nettes de la IIe, de la IVe et de la VIe dynastie. La XIe dynastie avec Mentouhotep Ier et la XIIe avec Sésostris Ier y ont laissé leurs marques. Thoutmosis III et Amenophis III, suivis par Ramsès III, devaient à leur tour l'agrandir. Il est dommage que l'état où il se trouve ne permette pas d'y déceler l'évolution, en un même lieu, du style égyptien, dont il constituait évidemment un témoin privilégié.

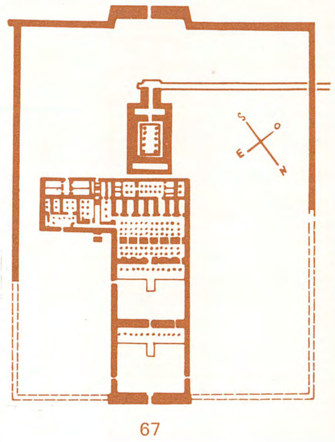
LE CÉNOTAPHE DE SÉTI Ier À ABYDOS

A l'exemple de Sésostris III qui s'était fait construire, assez loin de là, au sud, un cénotaphe auquel aboutissait une chaussée partant d'un temple bas, et d'Ahmosis qui s'y était fait élever, en plus d'une pyramide et d'un temple funéraire, un cénotaphe et un temple en terrasses, Séti Ier devait laisser dans un point isolé de ce site vénérable un monument dont l'originalité architecturale et la décoration intérieure merveilleusement conservée méritent une place spéciale dans l'histoire de l'art égyptien. On peut, en effet, n'accorder qu'une mention au temple votif de Ramsès II, situé à une courte distance, dont le plan est classique et dont la décoration en relief, assez bien conservée, également avec ses couleurs, se limite forcément aux parois inférieures des murs, seules demeurées en place. Le complexe votif de Séti Ier, dont Ramsès II a complété la décoration, comprend, à l'intérieur d'une enceinte rectangulaire fermée par un pylône à son extrémité, un temple en forme d'équerre de menuisier et, derrière celui-ci dans l'axe longitudinal, un cénotaphe (*fig. 67*).

LE TEMPLE

La grande originalité de ce temple frappe presque physiquement le visiteur. Au-delà de deux cours et de deux salles hypostyles, son regard est arrêté par une façade couvrant toute la largeur du monument et où sept ouvertures commandent autant

de chapelles. Celles-ci sont dédiées au centre à Amon-Rê de Thèbes, au nord à la triade abydénienne Osiris, Isis et Horus, au sud à Rê-Harakhti d'Héliopolis, Ptah de Memphis et Séti Ier lui-même. Le sanctuaire n'est pourtant pas constitué par cette rangée de chapelles, puisque l'une d'elles, celle d'Osiris, ouvre plus loin encore à l'ouest sur cet arrière-temple dont la décoration en reliefs peints de toute beauté spécifie bien l'adoration rendue à l'Osiris Séti Ier et qui doit dès lors être considérée comme le Saint des Saints.


67

La présence de ces chapelles rompt donc avec le plan du temple funéraire thébain de la XVIIIe dynastie, aligné sur celui du temple de culte divin. Mais, comme on l'a montré récemment, ces chapelles reprennent simplement, en y ajoutant d'une part à Osiris les deux autres membres de sa triade, Isis et Horus, d'autre part la personne du pharaon, les cinq chapelles des temples funéraires royaux de l'Ancien Empire et notamment de Khéphren. Tout en donnant à Amon-Rê de Thèbes la place centrale et à Osiris la prééminence d'ordre funéraire, Séti Ier renoue ainsi avec les traditions de l'Ancien Empire.

Ce lien se manifeste encore dans le report au côté sud des chambres annexes. La même disposition par rapport au temple, et singulièrement un couloir d'accès, une salle des sacrifices, une salle d'offrandes, des magasins, se trouvent déjà dans le plan du temple funéraire de Neferirkarê de la Ve dynastie. A Abydos, la décoration souligne cette destination, par exemple le couloir où Ramsès II est représenté prenant au lasso un taureau. Si Ramsès II a orné ce quartier, la plus grande part a été bâtie par l'architecte de Séti Ier.

Du plan général fait également partie le cénotaphe. Compris d'ailleurs dans l'enceinte de l'ensemble, il participe en outre directement à l'intention de raccord aux traditions d'Ancien Empire. Il est aménagé, en effet, dans la colline à laquelle s'appuie le temple et, par le fait même, il apparaît, ainsi qu'on l'a dit, « comme l'équivalent de la tombe royale, ou pyramide, de l'Ancien Empire », tandis que le temple lui-même, « élevé contre sa face Est, est construit à l'image du temple funéraire royal d'Ancien Empire, qui était placé dans une position semblable ».

Le cénotaphe est lui-même composé, en partant du nord-ouest de l'enceinte du monument, d'une longue salle voûtée, dont les murs en stuc sont couverts de textes funéraires, puis, après un couloir placé à angle droit, d'une grande salle où une plate-forme rectangulaire entourée d'eau figure une île selon une conception en rapport avec celle de la création en honneur à l'Ancien Empire, enfin de la grande salle du sarcophage au plafond en V renversé, ornée de scènes funéraires et à laquelle s'appuie le temple.

Il y a ainsi dans cet ensemble un double intérêt. Du point de vue architectural, il met en œuvre un programme, dont la continuité en sept lignes parallèles, se prolongeant, à partir de la première salle hypostyle à travers les intervalles des colonnes, aboutit aux sept chapelles, pour se concentrer ensuite dans le sanctuaire osirien. Cette conception architecturale s'inspire d'une tradition des plus anciennes et la reprend en la transformant dans un programme qui inclut les conceptions thébaines. Une fois de plus, l'idée religieuse a doté l'art architectural d'une formule non moins heureuse qu'originale.

LES RELIEFS

En plus de l'originalité du plan, la qualité et la conservation des reliefs, peints pour la plupart, qui s'étendent sur les hautes parois, laissent très loin en arrière la décoration de tous les temples connus. Ceux dus à Ramsès II et qui ornent les côtés des cours, la paroi ouest des deux salles hypostyles et une grande partie de l'aile Est, dont certains: l'offrande de l'encens, l'offrande de Maât à la triade osirienne, la chasse du taureau au lasso sont remarquables, restent bien en-deçà du magnifique ensemble constitué par la décoration due à Séti I[er]. Le relief rehaussé sur toute sa surface par les couleurs originales et peu nombreuses choisies parmi les teintes intermédiaires: vermillon, bleu clair, jaune, ressort à peine, – en pente très douce aux contours du dessin –, du calcaire au grain très fin et merveilleusement poli. Il compose, dans les salles et surtout au-dessus de l'entrée des chapelles, de grands tableaux qui rappellent la destination de celles-ci et, dans les niches séparant les portes des chapelles, des scènes figurant le roi avec un dieu ou une déesse, qui font véritablement corps avec les parois, bien loin d'y paraître surajoutées, illustrant ainsi mieux que partout ailleurs le rôle exact de la décoration dans les monuments religieux égyptiens et constituant un ensemble monumental unique par l'harmonie parfaite des tons et du dessin.

TEMPLES OU CHAPELLES SECONDAIRES

S'il est vrai que le seul temple de culte divin de plein droit dans la région thébaine est le Grand Temple d'Amon de Karnak, dédié au dieu dynastique, le Nouvel Empire néanmoins parsème l'Égypte d'un grand nombre de sanctuaires, qui ne sont pas pour autant des temples d'ordre funéraire.

La destination exacte de certains nous échappe encore pour une part. Il semble qu'il s'agisse soit de chapelles de dévotion consacrées à des dieux secondaires locaux ou rappelant loin de la ville sainte le dieu suprême, soit de relais de processions ou de pèlerinages, soit de sanctuaires voués à certaines cérémonies. L'intérêt, de toute façon, en est que l'architecture y est variée, certainement adaptée, d'une manière parfois indéterminable,

à la nature du culte rendu. C'est tantôt le plan classique, fréquemment réduit, comme dans le temple élevé par Amenophis II et repris par Ramsès II à El-Kab, – tantôt, au moins dans la partie antérieure, l'aspect périptère ou à déambulatoire, comme, à El-Kab également, la chapelle élevée par Thoutmosis III –, tantôt l'enfoncement du premier dans la montagne, comme dans le Spéos Artémidos, sanctuaire dédié à la déesse lionne Pakhet par la reine Hatchepsout.

L'un des ensembles architecturaux les plus importants de Nubie y groupe ces trois types.

Le premier n'y est peut-être pas le plus fréquent et la plupart des exemplaires y sont en ruines. Il est cependant très honorablement représenté, et notamment par les restes du temple de Toutankhamon à Faras et, bien qu'il ait été construit sur les ruines d'un temple périptère, par celui d'Amada *(fig. 68)*, dédié par Thoutmosis III à Amon et à Rê-Harakhti.

Le type périptère, dont il faut distinguer, lorsque l'ensemble est limité, non par des piliers, mais par un mur continu, le type « à déambulatoire », remonte comme ce dernier à l'Ancien Empire. La première forme dérive des kiosques en bois démontables utilisés sans doute dès la période thinite et repris en pierre dans le kiosque de Sésostris I[er] reconstruit de nos jours à Karnak *(fig. 37)*; la seconde forme est peut-être déjà présente dans les deux déambulatoires nord et sud du temple solaire de Niouserrê (V[e] dynastie) qui s'appuyaient au mur d'enceinte jusqu'à hauteur de l'obélisque et qui apparaissent comme le prolongement de la chaussée couverte menant du temple de la Vallée au porche supérieur. Sous cette double forme, cet élément architectural, dont on suit ainsi l'évolution, semble bien avoir été destiné au déroulement de processions qui précédaient immédiatement l'entreposement du symbole divin dans un reposoir ou de cérémonies, comme celle de la fête-*Sed*, comportant des mouvements rituels du souverain. Au Nouvel Empire, il emprunte au type classique la dernière partie de son plan, c'est-à-dire le sanctuaire et souvent l'hypostyle, et se combine avec lui en adoptant ses dimensions en largeur pour en former l'avancée. De nombreux monuments de ce modèle ont été élevés, à la XVIII[e] dynastie notamment, à Karnak, à Esneh, à Éléphantine, à El-Kab, mais les plus développés étaient certainement ceux de Nubie, et particulièrement celui de Bouhen, entouré primitivement de colonnes sur tout l'extérieur à l'époque du règne commun d'Hatchepsout et de Thoutmosis III, puis transformé, pour être réduit au type classique, par ce dernier pharaon.

68

LES TEMPLES DE CULTE ROYAL

La nature du terrain en Nubie est-elle en partie responsable de l'aspect un peu exceptionnel des autres temples de la région et qui rentrent dans la troisième catégorie? Il est certain que le

sol n'y est cultivable qu'aux abords immédiats du fleuve. Il n'était habitable, pour les dieux aussi bien que pour les hommes, que dans la mesure où le lieu d'habitation était assez élevé pour n'être point atteint par la crue. Les petites parois montagneuses qui souvent avoisinent immédiatement le Nil, quand elles ne le surplombent pas, ne devaient pas constituer un obstacle, de par l'expérience acquise, à petite échelle d'abord, dans les tombes rupestres dès la fin de l'Ancien Empire, et dans les sanctuaires de plusieurs temples funéraires du Moyen et du Nouvel Empire, à échelle plus grande dans les tombes rupestres de la Première Période Intermédiaire et du Moyen comme du Nouvel Empire et dans certaines chapelles de la XVIIIe dynastie, celles notamment de Beni Hasan et du Gebel Silsileh. C'est ainsi que le comprirent dès la XVIIIe dynastie Thoutmosis III à Gebel Docha et à Ellesiyeh, Horemheb à Abou-Oda. Le premier se contenta de deux pièces orientées de façon à former un T, le fond, avec niches pour les statues, étant constitué par l'extrémité de la hampe. Horemheb semble bien être le premier à avoir, dans le petit temple rupestre de Abou-Oda, conçu l'inclusion d'une salle hypostyle, en réservant dans la pierre quatre colonnes à l'intérieur de la première salle précédant le sanctuaire. Mais il faut attendre Ramsès II pour que prenne corps l'idée de temples complets et de grandes dimensions à réaliser cette fois à l'intérieur de la masse rocheuse.

Ces dimensions ont-elles forcé à creuser dans les collines trop proches du fleuve? Il ne peut en être question puisque les souverains des périodes ptolémaïque et romaine n'ont pas manqué en Nubie de surfaces planes sur lesquelles bâtir de grands temples. Il faut donc chercher une autre raison. Il en est une d'ordre religieux qui justifierait, dans cette nouvelle technique architecturale, le recours aux grandes dimensions et qui pourrait éclairer une étape nouvelle dans l'évolution des idées religieuses, traduite dans l'architecture même au point d'inaugurer une nouvelle classe de temples, ceux de culte royal. Un pèlerinage aux monuments de Nubie la fait saisir presque physiquement et sans doute cette appréhension par l'extérieur de l'objet intime a-t-elle été voulue par Ramsès II.

A remonter le Nil nubien on s'aperçoit, en effet, que, dans l'ensemble, les monuments pharaoniques, seuls habitants de ces rives, appartiennent à deux catégories.

L'un des plus anciens, celui d'Amada, ainsi que quelques autres de la XVIIIe dynastie et tous ceux de période récente, ptolémaïque et romaine, profilent leurs formes à la surface du sol, dans les rayons oranges ou violets du soleil couchant, comme de gigantesques ombres chinoises. Les autres: celui d'Abou-Oda de la fin de la XVIIIe dynastie, et quatre de ceux datant de Ramsès II, laissent encore à distance reconnaître leurs

avancées (dromos, pylônes ou avant-cour) tandis que le corps du temple s'enfonce dans la montagne.

Un seul ensemble, dû encore à Ramsès II, demeure isolé. C'est celui des deux temples d'Abou-Simbel (pl. 53). Rien, de loin, ne permet de deviner leur présence. Depuis plusieurs centaines de mètres, la chaîne libyque a rapproché ses collines de la rive du fleuve. Celles-ci forment même un coude cachant au regard toute la muraille rocheuse qui s'incurve au sud après lui. Et c'est seulement lorsque le bateau se trouve à cette hauteur et que les yeux se portent vers l'ouest que l'on éprouve une des plus fortes impressions de l'existence, un choc dont la violence d'impact s'augmente de ce que rien ne le faisait prévoir. Dans l'épaisseur de la paroi inclinée tranchée verticalement, règnent en haut-relief quatre colosses du roi assis côte à côte, dominant de leur position souveraine la poussée incessante du flot porteur de vie.

Quelques dizaines de mètres sur la droite, dans un autre retrait de la muraille rocheuse, ce sont six statues, debout cette fois, en haut-relief à l'intérieur de rectangles en hauteur découpés sur la paroi comme dans autant d'embrasures. C'est Nefertari, Grande Épouse Royale, deux fois représentée comme déesse Hathor entre deux statues en relief de son époux. Ces deux groupes de figures colossales, l'un plus gigantesque que l'autre, mais réservés dans la masse même de la roche, émanation de celle-ci ou apparaissant sur le seuil, loin de s'en détacher, font évidemment corps avec elle.

Tel était certainement le but du pharaon. Car ce n'est là que la façade. L'entrée du grand temple, fente verticale entre le second et le troisième colosse, s'élargit aussitôt en une vaste salle souterraine, où des piliers, auxquels s'adosse le colosse royal debout, font la haie et qui se prolonge sur 63 m – la moitié de la longueur de Notre-Dame – en une salle hypostyle à quatre piliers et un sanctuaire au fond duquel sont assises avec Ramsès II trois statues de dieux. Le petit temple s'ouvre entre les deux groupes de trois statues en relief et enfonce dans le roc une salle à deux rangées de piliers, se rétrécissant en un sanctuaire au fond duquel se dresse une statue de la vache-Hathor protégeant le roi. Des reliefs au mouvement puissant dans le grand temple, plus calme dans le petit temple, ornent les parois: scènes de batailles et de triomphe dans le premier, d'offrande et d'intronisation dans le second.

Dans les constructions des siècles passés ou à venir, la pierre travaillée par l'homme se fait son instrument intelligent. Ici c'est la nature brute, ce sont les entrailles de la terre qui participent directement aux intentions de l'homme. La montagne devient un être vivant. Architecture spéciale à l'ensemble d'Abou-Simbel, qui le classe déjà parmi les temples de Nubie

comme un cas à part. Les tentatives de sauvegarde d'Abou-Simbel, en raison de l'insuffisance des sommes recueillies, n'ont pas permis de lui conserver physiquement sa destination. C'est elle que nous prétendons ici mettre en valeur.

Si tel était le but du pharaon, quelle raison l'a amené à la base des collines nubiennes pour en faire – et spécialement du site d'Abou-Simbel – l'expression éternelle et parlante de sa personnalité?

Le secret réside dans les vieux mythes funéraires des anciens Égyptiens, dont deux jalonnent, comme on l'a vu, l'histoire de l'Égypte pharaonique et qu'il n'est pas inutile de rappeler ici.

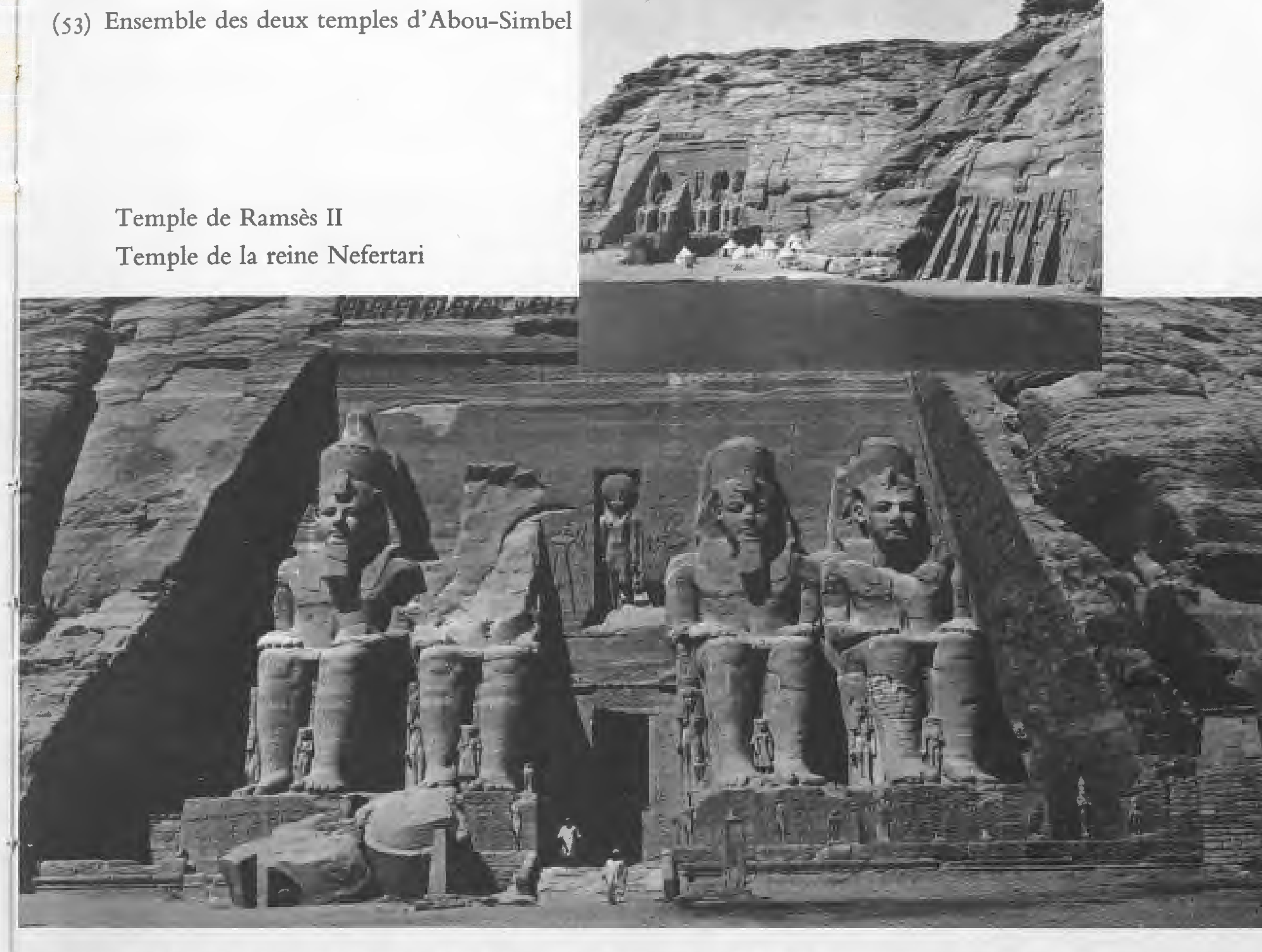
Le premier – solaire – a inspiré, sous l'Ancien Empire la construction des pyramides. Le pharaon, fils de Rê et représentant de l'humanité auprès des dieux, était censé, pour survivre dans l'au-delà et y entraîner ses sujets, prendre place après sa mort dans la barque du soleil qui voyage au firmament et y brille de nouveau chaque jour. Dans cette réunion à son père, la pyramide, dont les bases couvraient au nord la plaine de l'ouest et sous laquelle il était enseveli, lui servait de rampe d'accès et de piédestal.

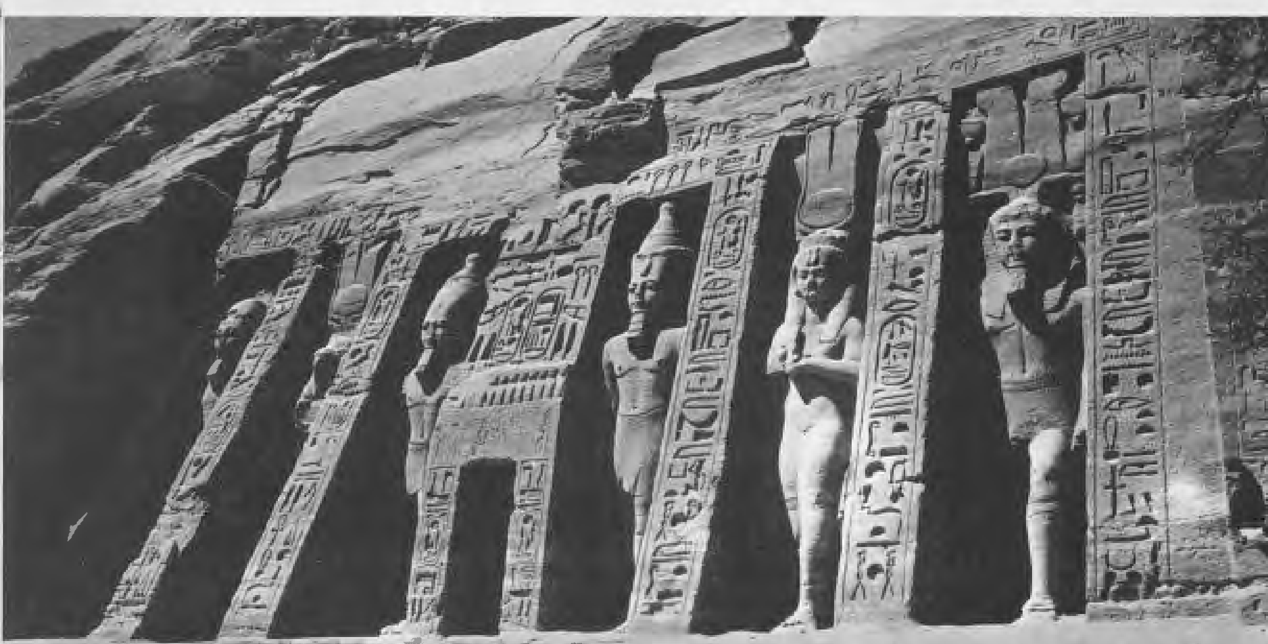
L'origine thébaine des pharaons du Moyen et du début du Nouvel Empire suggérait un autre symbolisme. La montagne d'occident, à la différence de sa position dans le nord, s'y trouve proche du Nil. Elle évoquait par sa forme allongée l'attitude d'une vache accroupie, image naturelle de la déesse Hathor. Le soleil couchant apparaissait comme la fécondant chaque soir. Sa semence, cheminant la nuit dans les entrailles de la montagne, renaissait chaque jour à l'est, comme un taureau bondissant et un nouveau soleil. Pour participer à cette résurrection quotidienne, il fallait se faire enterrer dans la montagne de l'ouest. Ainsi s'explique la fortune de la Vallée des Rois, de la Vallée des Nobles et du vallon des artisans de Deir el-Medineh.

Le pharaon, cependant, au Nouvel Empire, dont le pouvoir se laissait davantage discuter par la puissance grandissante de la classe sacerdotale et de la classe des nobles, revendiquait d'autant plus une origine divine. Aussi, tandis qu'il faisait ensevelir son corps dans la Vallée des Rois, séparait-il de sa tombe son temple funéraire, dont le sanctuaire même, comme à Deir el-Bahari, s'enfonçait aussi dans la montagne.

C'est cette conception que Ramsès II devait, semble-t-il, pousser jusqu'à son aboutissement logique, témoin antique de la démarche constante de l'homme vers le dépassement de soi.

A Thèbes se dresse son temple funéraire, le Ramesseum. En Nubie, où le soleil règne sans ombre, il paraît vouloir *couper de toute idée funéraire* ce symbolisme attaché à la montagne pour en faire de son vivant même le principe de sa divinisation. Il en prépare l'expression dans ses autres temples de Nubie, elle





(53) Ensemble des deux temples d'Abou-Simbel



est parfaite à Abou-Simbel. Ici la montagne surplombe presque le fleuve, sa paroi se dresse perpendiculairement à l'apparition du soleil levant au-dessus de la crête orientale. Temples chthoniens, ces deux monuments symbolisent expressément le cheminement nocturne de la semence divine – celle qui donne naissance au pharaon fils du soleil – dans toute l'extension de la roche et jusque profondément dans les entrailles de la terre avant qu'elle remonte et réapparaisse chaque matin à l'horizon de l'est: cycle perpétuel de la divinisation du roi.

Pour ne laisser aucun doute, c'est à la déesse Hathor qu'est dédié le petit temple sous les traits de Nefertari, épouse royale dont le rôle devient aussi évident, et c'est la statue de la vache-Hathor protégeant le roi qui occupe le fond – tandis que, dans le sanctuaire du grand temple, Ramsès II lui-même est assis dans la même attitude et, chose nouvelle, avec la même taille qu'eux, aux côtés des dieux primordiaux Ptah, Amon-Rê et Rê-Harakhti.

Ce thème de la perpétuelle renaissance, du renouvellement incessant de la divinité en communion avec le cycle du soleil, se joue sur un seul genre d'instrument, la pierre, conçue elle-même comme une boîte sonore, les profondeurs du rocher; mais, avant d'aboutir au chef-d'œuvre expressif et artistique d'Abou-Simbel, les variations – toutes dues au génie de Ramsès II et de ses architectes – sont nombreuses et en constant progrès sur elles-mêmes. La première, à Beit el-Ouali est toute simple: une cour entre deux murs gravés précède le spéos comprenant salle hypostyle et sanctuaire. Le thème s'amplifie à Gerf Husein où la cour, cette fois à piliers et précédée d'un pylône, introduit au spéos où se place, avant la salle hypostyle et le sanctuaire, une cour intérieure avec piliers auxquels s'adossent en se faisant vis-à-vis les colosses debout du roi. Élargissement nouveau du thème à Ouadi ès-Seboua: deux cours extérieures, séparées par un pylône, enclosent un dromos composé successivement de sphinx à tête royale et de sphinx à tête de Faucon-Horus, tandis que la partie intérieure précédée de quatre colosses royaux debout devant un pylône projette vers le vestibule et le sanctuaire deux salles, la seconde plus étroite que la première, celle-ci écartant sur chaque côté une suite de piliers semblables et doublant chacune d'elles sur les côtés de piliers simples. Si le thème reprend à Derr, il se simplifie en même temps qu'il modifie la direction de certains de ses éléments: dans le spéos, le sanctuaire n'est plus précédé que par une salle à piliers simples, et, dans la partie extérieure, la cour ne se laisse précéder par aucun dromos; en revanche, au fond de cette cour, dont la largeur s'orne de deux rangées de piliers simples, une dernière rangée de piliers poussant devant eux en haut-relief le colosse royal debout font face au mur d'entrée; les colosses debout adossés aux piliers ont donc, dans ce temple, par rapport aux

(54) Procession des filles d'Amenophis III

précédents, exécuté un mouvement en arc-de-cercle, quittant la formation en haie d'honneur et prenant la place des statues colossales qui, à Ouadi ès-Seboua, affirmaient à l'entrée la puissance royale. La dernière variation, celle d'Abou-Simbel, atteint le sommet, tout en récapitulant l'essentiel : le temple est presque tout entier en spéos : deux salles successives, l'une avec deux rangées de piliers à colosses en vis-à-vis, la seconde à piliers simples, conduisent au sanctuaire ; à l'extérieur, une cour peu profonde ou plutôt une terrasse présente les fameux colosses assis en haut-relief sur la façade.

On peut, en effet, admirer les proportions des autres temples rupestres de Ramsès II en Nubie et s'intéresser aux reliefs et aux colosses qui les ornent, mais le grand temple d'Abou-Simbel est celui d'entre eux où le sentiment artistique est le plus satisfait. Ce n'est pas seulement le rythme géométrique hérité des temples de la XVIII[e] dynastie, même inclus dans l'originalité d'un hémi-spéos, mais c'est une immense cathédrale souterraine, dont la façade revêt un aspect à la fois divin et humain, soit que, vue de face, elle proclame au soleil et au monde, la souveraineté supra-terrestre du roi, soit que, regardée de profil, dans le dégradé qui correspond à l'éloignement progressif des quatre colosses et dans la fuite de la montagne vers le fleuve, elle évoque à la fois Nord et Sud, passé et avenir, nature et surnaturel dans une immense vue cosmique *(fig. 69)*.

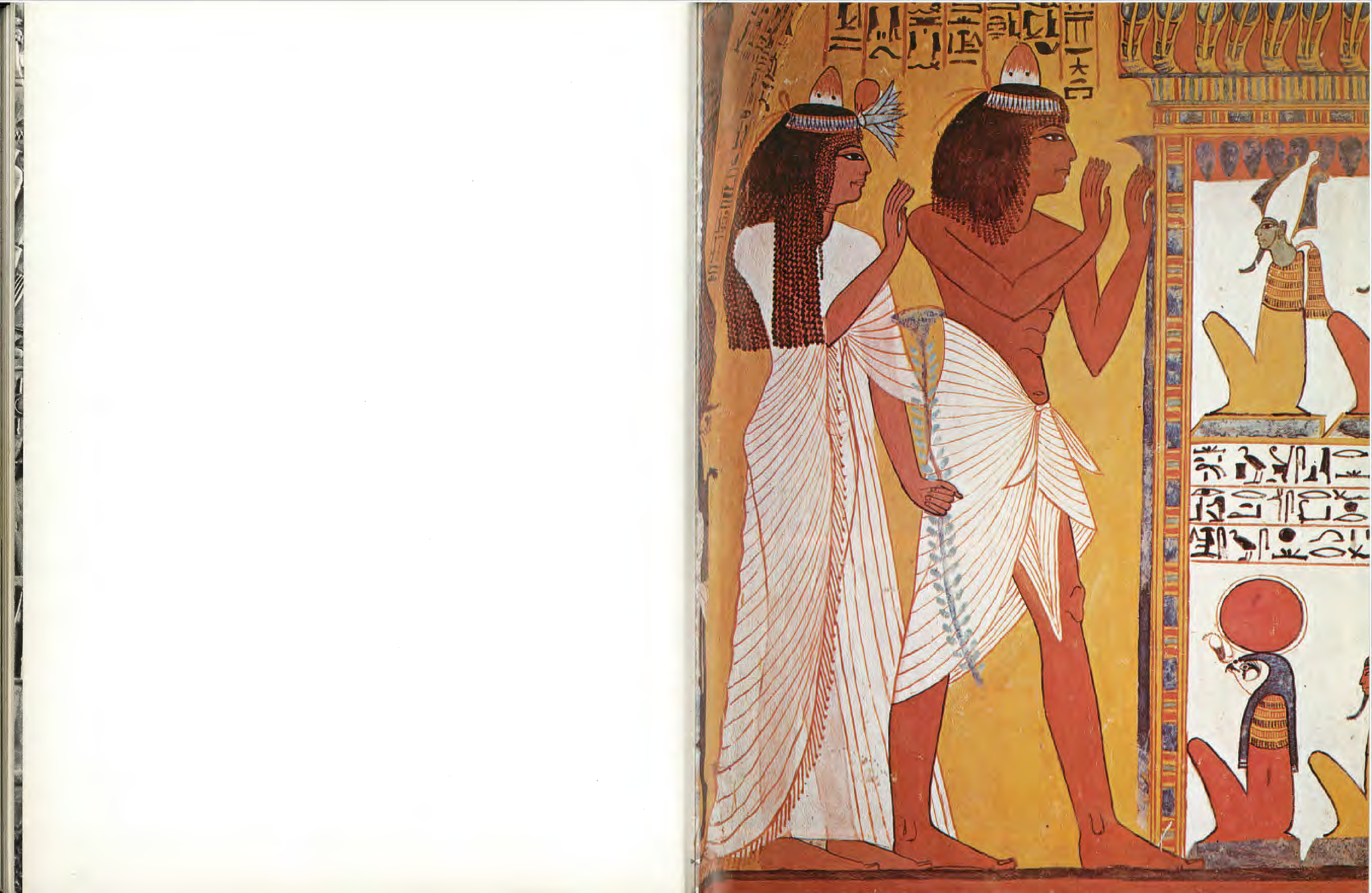
70

Et cependant, aux grands accords de cette dernière variation du thème répond immédiatement une mélodie en demi-teinte. Cet aspect colossal, en effet, qui reflète dans l'esprit l'idée du divin, s'adoucit par la présence presqu'en face, dans une légère obliquité du terrain, du petit temple d'Abou-Simbel, dédié à la déesse Hathor, laquelle est représentée sur la façade sous les traits de la reine Nefertari, l'épouse préférée du roi, aux côtés de son époux. C'est toute l'idée de l'amour humain, posée sur un plan plus élevé et qui assume ainsi parallèlement à la divinisation de l'esprit les forces terrestres du cœur *(fig. 70)*.

Pour exprimer toute la richesse de ce thème, il faudrait en outre faire ressortir les détails. Ainsi des piliers de la cour intérieure du grand temple dont les colosses qui s'y appuient offrent un visage transfiguré, purifiant la voie royale qui mène aux quatre statues divines assises au fond du sanctuaire et à l'autel qui les précède. Ainsi des reliefs qui ornent les parois et, en particulier, de ceux qui représentent les scènes de la bataille de Kadech : le modelé n'y est point poussé, mais rien n'égale dans sa grandeur et sa perfection l'attitude de Ramsès II tirant à l'arc de son char sur la forteresse ennemie ou à terre piétinant un Libyen étendu sur le sol et se penchant en avant pour renverser un autre ennemi qu'il tient par le bras et qu'il menace de son arme ou encore, dans la gloire tranquille du triomphe,



Lever du soleil sur Abou-Simbel le Haut.

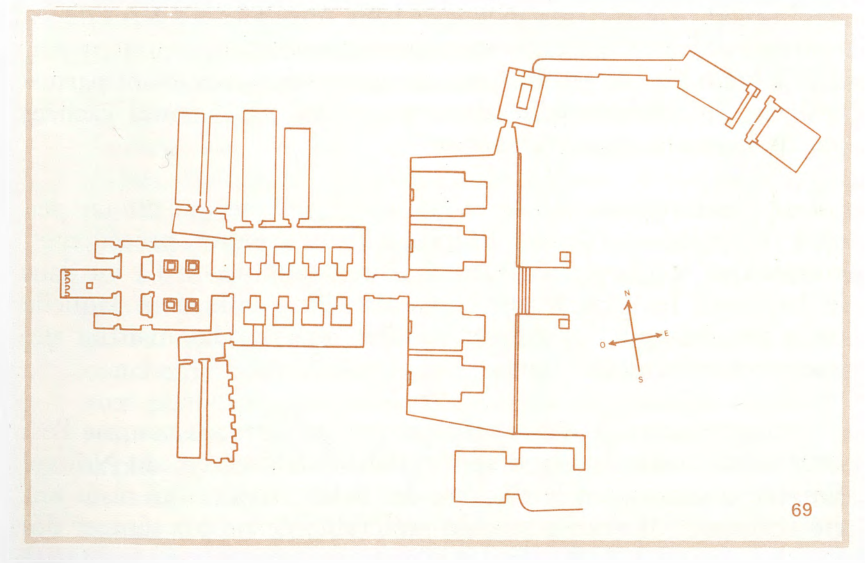


passant dans son char précédé de captifs. Scènes de guerre qui ne sont pas seulement le mémorial d'une victoire temporelle sur l'ennemi héréditaire, mais le triomphe du roi-dieu sur les forces invisibles de l'au-delà, la conquête de la paix suprême à laquelle il admet son épouse « bien-aimée » dont les reliefs, dans le petit temple, représentent le couronnement par Isis et Hathor, les deux déesses de la fécondité et de la vie.

Ainsi, à la fin du Nouvel Empire, sous l'influence de certaines nécessités politiques mais aussi comme aboutissement de la théologie attachée à la personne du pharaon, utilisant pour faire résonner ce thème, non plus tant les pierres taillées et leur assemblage, apanage des surfaces planes du nord, mais la boîte sonore que constitue la roche elle-même et en accord avec les traditions du Sud, s'affirme, semble-t-il, un temple d'inspiration nouvelle, *le temple de culte royal*. Le plus frappant sans contredit, dépassant de loin en beauté – au point d'en être unique – ceux qui obéissent aux mêmes conceptions et qui l'avoisinent, le grand temple d'Abou-Simbel illustre mieux que tous, la revendication suprême du pharaon – expression de l'ambition latente et légitime de tout homme qui le porte vers la divinité – par ses quatre colosses en haut relief sur la montagne de grès, dont un pan se referme sur eux, de chaque côté et dont la pierre douce déjà teintée se pare chaque matin de lumière rose sous les tout premiers rayons du soleil qui se lève juste en face (pl. IV).

LES TOMBES PRIVÉES

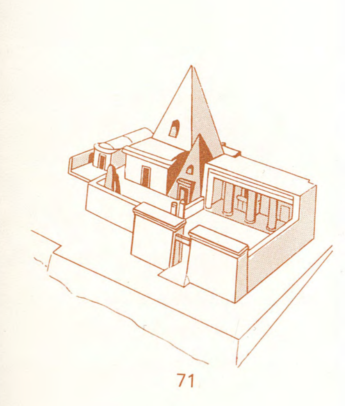
A la différence des sépultures royales, les sépultures privées, au Nouvel Empire, forment un tout indivisible. Il n'y avait pas de raison d'ailleurs qu'elles empiètent sur une fonction réservée au roi, dont elles ne pouvaient que bénéficier de par leur emplacement et leur orientation. La montagne thébaine ne leur est, en



effet, point fermée, et elle est évidemment de loin la plus fréquentée, sans interdire cependant à Amarna, ou même à d'autres régions de l'Égypte moins favorisées, mais où se perpétuait une tradition, le privilège d'avoir leur nécropole. Sauf à Abydos où la superstructure est encore un mastaba, la tombe se réduit alors à un caveau plus ou moins développé, dont le plan reproduit, spécialement dans les environs d'Amarna, si proches de la ville royale, celui des plus riches hypogées du Moyen Empire.

PLAN-TYPE GÉNÉRALEMENT SUIVI

Le type des sépultures thébaines est plus tranché. Il reprend au profit des nobles à Gournah ou, tout autant, des artisans de Deir el-Medineh, les caractéristiques du complexe funéraire royal de la XI[e] dynastie, avec lequel les pharaons du Nouvel Empire ont si tôt rompu. Cet emprunt ne se remarque naturellement pas dans la tombe elle-même qui, creusée dans la montagne, se soumet à des plans plus ou moins développés et se revêt d'une décoration murale plus ou moins étendue, selon la condition du propriétaire. Les plans sont relativement peu variés avec prédilection pour le plan cruciforme avec ou sans piliers, parfois, comme dans la tombe de Ramosé, avec un nombre considérable de colonnes, mais généralement avec au moins une niche de fond. Cet emprunt au complexe royal affecte surtout la superstructure et les avancées de celle-ci. Une cour entourée d'un mur précède la façade, percée de la porte qui est généralement flanquée de deux stèles cintrées représentant le mort en orant ou assis devant une table d'offrandes; la façade était parfois décorée de fausses-portes sculptées en creux, elle était rarement précédée par un portique.


71

Quelques traits sont plus spécifiques du site de Deir el-Medineh *(fig. 71)*: la cour est souvent précédée d'un pylône-miniature; la chapelle, voûtée, est ménagée sous une petite pyramide en briques, surmontée d'un pyramidion décoré, comme on en voit déjà à la fin du Moyen Empire; les pièces du caveau sont parfois voûtées, la dernière généralement revêtue de briques cachées par de la *mouna* plâtrée et peinte.

L'ARCHITECTURE CIVILE

Sur l'architecture royale et civile égyptienne, on est un peu plus renseigné au Nouvel Empire qu'aux époques précédentes, encore que le Moyen Empire ait laissé, comme on l'a vu dans le Fayoum, les principaux éléments d'une ville dans laquelle on a pu distinguer et respectivement analyser les maisons des nobles et celles des artisans.

LES PALAIS ROYAUX

Indépendamment d'une ville propre aux artisans comme l'est Deir el-Medineh, le grand apport dans l'architecture du Nouvel Empire consiste dans le nombre des palais royaux qui nous ont été conservés. Il nous a semblé préférable de ne pas séparer des

temples funéraires les palais qui y étaient attenants, pas plus qu'il ne paraît souhaitable de séparer des villes les palais qui en font partie. Les noms des rois qui y ont établi leur résidence temporaire ou normale doivent permettre de rétablir la suite chronologique et, partant, l'évolution architecturale. En revanche, il est difficile d'apprécier comparativement le rôle exact d'une ville pour ainsi dire royale, comme celle de Malkata, dans la région funéraire de Thèbes, d'autant plus que rien n'a été conservé ou découvert des villes royales civiles. L'opinion souvent émise, selon laquelle Amenophis III aurait déjà ainsi, bien avant son fils, voulu se soustraire à l'emprise du clergé d'Amon, ne peut, en raison de la courte distance qui sépare Malkata de Karnak, soutenir l'examen. Des monuments royaux, à Deir el-Bassal, près de Coptos, au nord de Thèbes, flanquent au nord et au sud un village d'ouvriers; on y trouve inscrits des noms de rois depuis Ahmosé jusqu'à Amenophis III et l'un d'eux, celui du sud, composé d'une cour et d'appartements entre de gros murs extérieurs et intérieurs, est pourvu, chose très rare, d'un escalier monumental; mais l'aspect de forteresse de ces monuments défend d'y voir la résidence royale. Il est possible, quoique pas forcément probable puisque rien jusqu'ici n'en a transpiré, que celle-ci était située à Karnak entre le temple et le fleuve. Il faut donc se contenter de passer en revue, indépendamment de leur fonction propre, les deux villes royales qui nous ont été transmises, celles de Malkata et celle de Tell el-Amarna, avant d'en venir à la ville d'artisans de Deir el-Medineh.

LA VILLE ROYALE DE MALKATA

Malkata est située à une courte distance au sud de Medinet Habou. C'était une vraie ville royale avec plusieurs palais ou édifices civils, un temple d'Amon et un quartier ouvrier, tous ces éléments placés selon des lignes droites ou qui se croisent, mais à la différence des villes de Kahoun et de Tell el-Amarna, disséminés sans ordre apparent. Sauf en ce qui regarde les bases de colonnes et les montants de portes qui sont en pierre, la construction est faite en éléments fragiles: murs en briques sèches, colonnes et charpentes en bois. Les poutres, placées parallèlement et maintenues par des chevrons, étaient surmontées d'un assemblage de roseaux, sur lequel reposaient des nattes, et sur cet ensemble était accumulée une couche de boue, tandis que la partie inférieure était recouverte d'une légère couche de plâtre, qui épousait les angles ou bien était uniformisée par une couche de boue recouverte de plâtre, offrant ainsi, notamment aux plafonds des pièces d'apparat, de grandes surfaces pour recevoir les peintures. Celles-ci ornaient surtout le palais, déployant des scènes de la nature très vivantes avec des touches orientales, telles que des assemblages réguliers et alternés de spirales contenant des rosettes et s'enroulant autour de têtes de

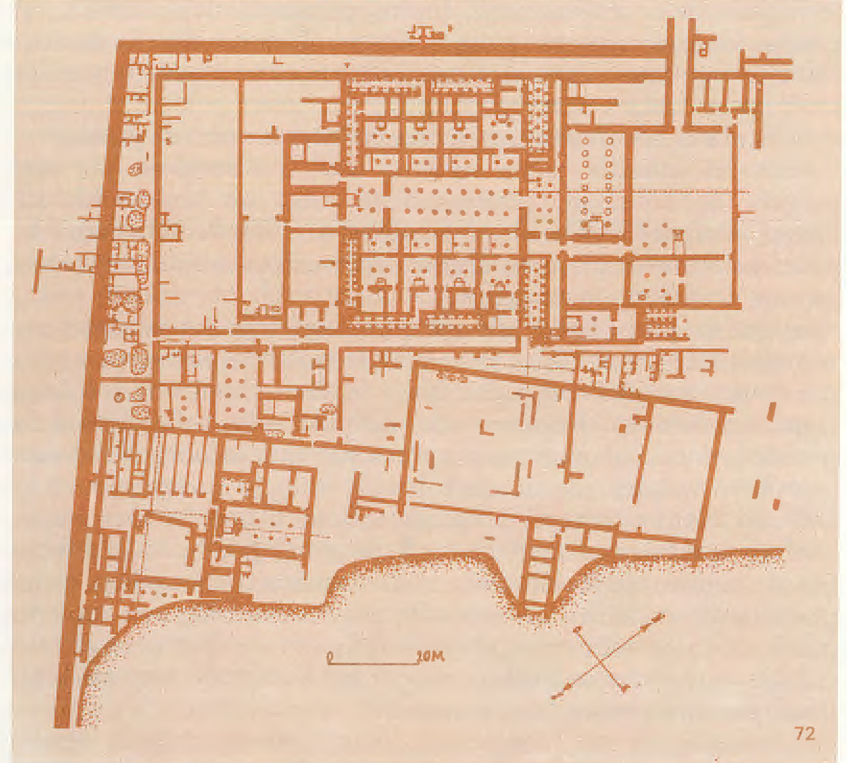
taureaux. La présence des dieux qui président à l'accouchement, Bès ou Thouéris, laissent penser que cette ville pouvait être destinée à accueillir la naissance royale et rendrait raison de son caractère propre.

Le palais royal, qui occupe un grand rectangle *(fig. 72)*, comprenait deux parties, l'une publique et l'autre privée. On entrait dans la première par le côté dans un grand hall orienté ouest-est et flanqué en Est de deux pièces côte à côte qui en formaient le fond. Les ailes de cette salle sont légèrement en retrait par rapport à la largeur totale de l'édifice. Deux autres halls d'audience, dont chacun contenait, comme le premier, un trône avec dais, étaient situés l'un parallèlement au premier sur presque toute sa longueur avec plafond soutenu par deux rangées de sept colonnes, l'autre perpendiculairement au premier, mais à une certaine distance, et accoté à l'est au mur extérieur du palais. Un corridor, partant de l'angle sud-est du premier hall et longeant l'arrière du second, reliait la partie publique à la partie privée. Il menait à une antichambre disposée en largeur avec deux rangées de cinq colonnes, flanquée elle-même de deux galeries à colonnes dont l'extrémité était appuyée aux murs est ou ouest du palais. L'antichambre introduisait à une longue salle à deux rangées de huit colonnes aboutissant dans l'axe à une salle avec trône au plafond soutenu par quatre colonnes (2 × 2). Cet ensemble axial commandait de chaque côté le harem composé en est et ouest de quatre appartements (deux pièces en enfilade avec deux colonnes chacune, et au bout deux petites chambres). Au-delà du hall axial, formant le fond de l'édifice, s'étendaient sur la largeur de celui-ci les appartements royaux, composés d'une salle d'eau, d'une chambre garde-robe et d'une chambre avec lit.

LA VILLE ROYALE DE TELL EL-AMARNA

Tell el-Amarna apparaît un peu comme le Versailles de l'histoire de l'Égypte, à la fois par le choix d'un emplacement pratiquement vierge, par l'existence d'un plan préalable, et par la somptuosité des monuments royaux et religieux qui s'y élevèrent *(fig. 73)*. Mais à la différence du palais de Louis XIV et de la ville qui s'était bâtie tout autour, Tell el-Amarna, quelque dix ans après sa construction, devait être victime de la réaction religieuse qui suivit la mort d'Akhnaton. Les arasements et les débris ont permis néanmoins de se faire une idée assez précise de l'ensemble et des détails.

Étendue de façon à former un long rectangle de 9 km sur la rive droite du Nil à l'intérieur d'un grand espace semi-circulaire limité par la courbe imprimée à la chaîne arabique qui, au nord et au sud, vient presque se baigner dans le fleuve, la ville laisse dans ce demi-cercle au nord une petite cité, plus bas un pavillon à écuries appelé le Palais du Nord et plus bas encore un faubourg,



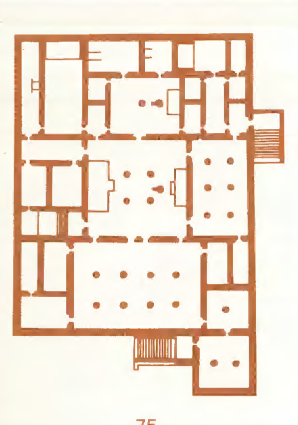
72

1 GRANDE PORTE
PALAIS DE NEFERTITI
2 PALAIS NORD
3 EL-TELL
4 GRAND PALAIS OFFICIEL
5 GRAND TEMPLE
6 MAGASINS
7 PALAIS PRIVÉ
8 PETIT TEMPLE
9 MAGASINS
LOGEMENTS DES PRÊTRES
10 LA VILLE

et à l'est le village des artisans préposés aux tombes royales d'une vallée qui fait brèche dans la montagne et à celles des nobles plus au nord ou au sud. Elle comprend elle-même dans le nord du rectangle le temple, dont il a déjà été question, et les bâtiments royaux et officiels, dans le sud les habitations. D'une façon générale, les premiers sont alignés ou placés, avec des pièces très symétriques les unes par rapport aux autres selon des lignes droites ou transversales, ce qui suppose, à la différence de Malkata, un plan d'ensemble rigoureusement conçu, exemple qui sera suivi dans les palais et les magasins des temples funéraires de la XIXe dynastie. Entre le grand temple qui occupe l'extrême nord du rectangle et, plus bas, un autre temple placé parallèlement et beaucoup plus petit, sont disposés – près du fleuve successivement de grands magasins et les palais royaux, – de l'autre côté, des magasins, un dépôt d'archives, et, plus à l'est, des casernes de police; dans la partie sud du rectangle, le quartier habité sans distinction de conditions sociales autour de trois artères.

Le palais *(fig. 74)*, comprend près du fleuve, à l'est d'une grande cour, la partie symétrique ouest ayant disparu, le harem précédé d'un jardin et suivi de magasins et, au sud de cette cour, le palais proprement dit, puis au-delà du palais et des magasins

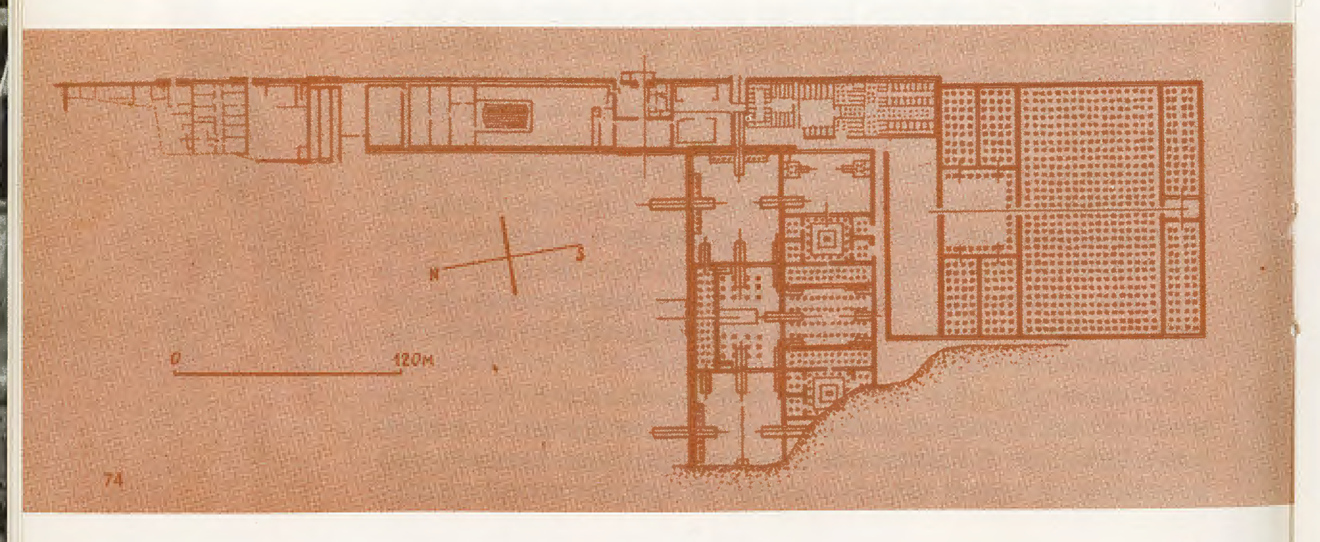
73


75

les salles du couronnement, enfin, perpendiculairement à ce groupe de bâtiments, la maison du roi. L'ensemble devait être extrêmement imposant. La cour centrale était bordée sur les côtés est et sud, et sans doute ouest, de statues colossales du roi et de la reine. Les cours et les jardins étaient entourés de portiques. Toutes les grandes pièces avaient leur toit soutenu par des rangées de colonnes, généralement, ainsi qu'Amenophis III l'avait inauguré à Karnak et Louqsor, au nombre de deux; la pièce du couronnement est divisée en deux sections dont chacune groupe 56 piliers carrés (4 × 14).

Le palais proprement dit est composé de salles et de cours symétriques. Deux cours flanquent la salle des stèles, précédée par deux portiques côte à côte, faits de deux rangées de colonnes entre deux rangs de piliers. Au-delà de cette salle s'étend la grande galerie, au plafond supporté par quatre rangs de douze colonnes, ouvrant sur un couloir qui, à angle droit, mène à la salle du couronnement. Cette galerie est flanquée, de chaque côté et successivement, d'une galerie parallèle avec une double file de douze colonnes, d'une salle carrée où une plate-forme pour statue ou autel est entourée d'un déambulatoire et d'un portique et qui est prolongée au nord et au sud par deux petites salles hypostyles côte à côte, enfin d'une cour où se font vis-à-vis deux petites constructions hypostyles.

La maison du roi, voulue sans doute comme telle, à l'instar de celles des particuliers, est un grand rectangle. On peut entrer soit de l'ouest en traversant le Grand Harem, soit normalement du nord par un des grands côtés. La partie Est – un peu plus du tiers du bâtiment – est formée de magasins dont les salles se font vis-à-vis. L'entrée normale donne dans une grande cour qui s'appuie aux appartements. Ils comprenaient une salle à 42 colonnes (6 × 7), précédée d'un vestibule hypostyle de 12 colonnes (2 × 6) et flanquée à l'est des chambres royales, à l'ouest de chambres à placards. On pénétrait dans les appartements par derrière en empruntant un couloir en L partant de la grande cour, passant entre les appartements des domestiques et aboutissant, derrière les appartements royaux, à deux cours, dont une avec jardin.



74

LES MAISONS DANS LA VILLE D'AKHNATON

La partie de la ville habitée par les citadins mêle sans ordre et donc sans plan préconçu, au-delà et à l'intérieur des trois artères réunies par des ruelles, les maisons appartenant à toutes les catégories sociales. La disposition des pièces dans les maisons y est partout tripartite et non sans ressemblance avec celle en usage à Kahoun, compliquée seulement selon l'importance du propriétaire. Les plus humbles comprennent une antichambre, une salle de réception avec une ou deux colonnes, et un ensemble de deux pièces composé d'une chambre à coucher et d'une cuisine, un escalier permettant d'accéder à la terrasse. Dans celles des plus riches, flanquent cette demeure-type, qui devient section centrale, d'un côté une autre chambre de réception plus vaste précédée ou suivie de quelques pièces, de l'autre des appartements dont l'un peut être celui qui occupait la dernière section de la demeure-type, l'entrée de la maison étant à un angle et protégée par un auvent sur colonnes. Tout en respectant le plan traditionnel, la villa d'Amarna l'a donc simplifié en supprimant les couloirs *(fig. 75)*.

LE VILLAGE DES ARTISANS À TELL EL-AMARNA

Le village des artisans de la nécropole, dont les maisons gardent le plan tripartite simple, est, à la différence de la ville, bâti selon un dessin d'une parfaite régularité à l'intérieur d'une enceinte carrée de 70 m de côté. De chaque côté de cinq rues qui divisent le carré en sept parties égales s'étagent les maisons, réunies par les murs mitoyens longitudinaux. Un passage au nord sépare trois sections centrales du mur d'enceinte, une longue place au sud en fait autant pour les quatre sections centrales. Une maison de neuf pièces, placée à l'angle sud-est, était sans doute à l'usage du chef des artisans. L'absence de modification du plan primitif laisse supposer un habitat assez court, que certains indices ont mis en rapport avec l'histoire des artisans de Deir el-Medineh, vraisemblablement transportés temporairement à Tell el-Amarna pour y remplir le rôle qui leur incombait à Thèbes.

Dans le choix du matériau pour la construction du palais, Akhnaton a innové. On sait que la brique sèche, d'ailleurs grâce au mélange boue et paille, formait un conglomérat suffisant pour assurer la solidité d'édifices destinés à ne guère survivre à leurs propriétaires. L'emploi de la pierre était – on l'a vu à Malkata – réduit aux montants de porte, aux seuils et aux bases de colonnes. Il fallait en effet la réserver aux « monuments

d'éternité », temples et tombes. Akhnaton n'hésita pas à l'utiliser à large échelle dans son palais. On ne peut reconnaître là un progrès dans l'art architectural, car il est évident que les techniques de construction étaient assez avancées, on l'a vu dans les temples, pour parvenir à des chefs-d'œuvre analogues dans les constructions civiles. Cet emploi a certainement répondu dans son esprit à une intention religieuse, le corps terrestre du roi et tout ce qui était destiné à le protéger étant considéré par lui comme aussi sacré que tout ce qui pouvait assurer la pérennité de son au-delà.

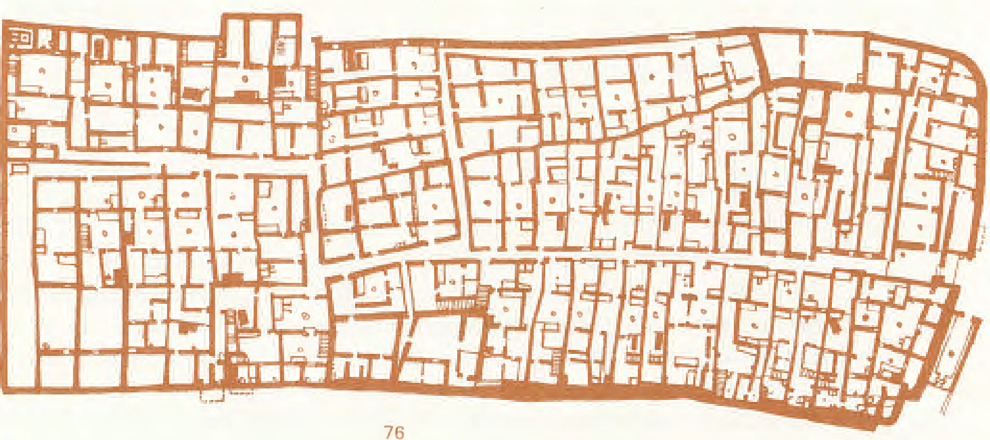
LE VILLAGE DES ARTISANS À DEIR EL-MEDINEH

Un trait commun aux villages d'ouvriers, comme dans le cas de la ville d'Amarna et à la différence des agglomérations ordinaires poussées sans doute au petit bonheur, est que l'une et les autres réflètent un souci d'urbanisme sinon toujours artistique ou religieux, au moins fonctionnel. Ces villages d'ouvriers, dans une forme embryonnaire à Gizeh sous l'Ancien Empire, sont pleinement constitués au Moyen Empire, ainsi qu'on le constate à Kahoun, et dès lors au Nouvel Empire, même réduits à leur plus simple expression comme près des mines d'or de Ouadi-Hammamat, ou tracés au cordeau et bâtis avec un certain luxe comme celui de la nécropole d'Amarna, suivent un plan que l'on peut qualifier de parfait.

Le meilleur exemple est celui de Deir el-Medineh *(fig. 76)*, dans la nécropole de Thèbes. En plus des raisons déjà données, sa présence dans le fond plat d'un vallon de petite étendue et presque fermé aux deux extrémités a contribué à en conserver aux moins les structures inférieures. Le tracé des lignes n'en est pas aussi rigoureux qu'à Tell el-Amarna. Une certaine souplesse s'y manifeste, due à ce que, commencé sous la XVIII[e] dynastie, il a subi sous la XIX[e] et la XX[e] deux prolongements successifs. C'est un grand rectangle dont les bords matérialisés par une enceinte, ne sont même pas uniformes, tandis que la rue centrale d'ailleurs placée aux deux tiers de la largeur et qui, pour se prolonger dans l'ensemble de la XX[e] dynastie, fait un coude à angle droit, pas plus que les deux ruelles de côté, n'est, à aucun moment, rectiligne. De part et d'autre de cette rue, s'étagent bord à bord les maisons, souvent deux en prolongement l'une de l'autre dans la partie la plus large. On y observe la division tripartite désormais classique; au fond, la cuisine avec un magasin et souvent une cave; sur le devant, la pièce de réception pourvue d'une colonne contient une construction en briques ressemblant à un lit et accompagnée de peintures représentant Bès, ensemble de traits qui font penser, comme dans les pièces de fond du palais de Malkata, à une pièce destinée à l'accouchement; entre les deux, la salle de séjour, au plafond soutenu par une colonne de bois sur base de pierre et creusée, comme à Tell el-Amarna, d'une niche, cette fois destinée aux laraires. Mais, dans le village même, une construction de grandes dimensions avec une grande salle haute et ornée de scènes d'offrandes est évidemment une chapelle votive. Les tombes des artisans eux-mêmes au flanc de la colline qui surplombe immédiatement le village à l'ouest, la présence, à la sortie nord, d'un temple ptolémaïque aujourd'hui restauré et debout, construit sur les arasements de temples successifs dont le plus haut en date remonte à la XVIII[e] dynastie, les innombrables objets domestiques ou artisanaux trouvés dans les maisons aussi bien que les statues et reliefs ou peintures des tombes, sans oublier les papyrus et les ostraca, constituant les annales officielles ou privées des habitants, font de ce site un ensemble de vie complète de petite ville dans un milieu social très déterminé et qui est sans analogue dans ce qui a survécu de l'ancienne Égypte.

CONCLUSION

L'architecture – plus particulièrement celle de culte divin comme celle des rites funéraires, cette dernière favorisée peut-être par la disjonction du temple d'avec la tombe, celle enfin de culte royal – apparaît au Nouvel Empire dans une profusion de monuments et dans un éclat que seules peuvent approcher les plus grandes époques de l'histoire de l'art. De celles-ci elle est certainement la première en date et l'une des plus prestigieuses. Dans l'histoire de l'art égyptien, elle constitue l'apogée. Préparée par les magnifiques réalisations antérieures et par l'élaboration comme par l'extension du travail de la pierre, elle fournit les éléments qui permettent de suivre le progrès jusqu'au sommet. Elle porte cependant en elle-même et laisse apparaître dans ses dernières manifestations les lézardes d'ordre religieux qui font prévoir, en dépit d'un dernier sursaut à la période ptolémaïque, sa décadence et sa ruine.



76

Époque d'expansion impérialiste, le Nouvel Empire est également époque de richesse et de luxe. Il se montre particulièrement sous ce jour dans tout ce qui constitue le revêtement extérieur et intérieur des édifices: reliefs, peintures, statuaire, mobilier, bijoux. Avantages qui auraient pu, surtout sous l'influence des pays conquis d'Asie, aboutir à la surcharge et au clinquant. S'il n'a pu y échapper tout à fait, les manifestations en sont très rares et ne vont jamais jusqu'à l'outrance. Poursuivant essentiellement aux dépens de la simple ressemblance et de la puissance, l'idéalisation du corps aussi bien que du visage, sans cependant vouloir sacrifier l'individualité, il ne retient du Moyen Empire que l'élégance des formes – toutes qualités dont la synthèse s'épanouit dans le triomphe du goût, marquant les œuvres de cette grande période de l'art d'un charme et d'une séduction inégalés. Étude de la beauté plastique dans l'allongement des formes, unité dans la décoration allant jusqu'à interdire le haut relief et les couleurs trop contrastées, utilisation, poussée à la limite, du relief léger et des teintes douces, autant de lignes de directions souples qui permettront l'éclosion de nouveaux chefs d'œuvre. Seule, la facilité, née à la fois de conditions trop favorables et, sous certains règnes, d'une moindre cohésion interne, conduira soit à l'académisme soit à la production en série, préludes à la décadence.

Relief

Le relief léger dont l'emploi marque le Nouvel Empire peut s'accommoder d'un support rocheux de mauvaise qualité, égalisé avec du plâtre comme à Tell el-Amarna. Mais la prédilection ira au granit et au calcaire fins, dont le grain offre à l'habileté conduite par le goût les plus grandes possibilités. Aussi bien les bornes posées par l'exigence d'unité n'interdisent point une évolution ni même un progrès; sans doute même, par l'exploitation au maximum de la saillie très réduite laissée au

sculpteur ont-elles été, comme on le verra, génératrices des plus grands chefs-d'œuvre dont s'honore cet art. En les recouvrant en outre de couleurs, les artistes sauront parfois jouer, comme en sourdine, des taches ou des traits picturaux pour ajouter des détails en trompe l'œil, ou, mieux encore, pour accentuer des contrastes dans la plus grande sobriété des moyens d'expression.

DÉBUTS, FORMES ÉLÉGANTES MAIS GAUCHES ET PERSONNAGES EFFACÉS

Les monuments sont trop peu nombreux, au début de la XVIIIe dynastie pour qu'on puisse souligner la transition entre le style de la Seconde Période Intermédiaire et celui du Nouvel Empire. Les caractéristiques principales de celui-ci sont déjà présentes à Deir el-Bahari. L'accent y est mis sur les grands ensembles: scènes de processions et scènes narratives où les personnages sont juxtaposés (pl. 51) en laissant entre eux un léger intervalle et les mouvements raidis au point d'apparaître comme saisis par le photographe. Mais les corps sont allongés, sveltes avec une très légère touche de modelé et de réalisme dans l'attitude qui n'est pas sans évoquer l'art de la Ve dynastie, comme les textes d'Hatchepsout reprenaient de celle-ci les termes et les tournures. Les femmes revêtent la longue robe à bretelles qui souligne l'allongement des formes et de telle façon néanmoins qu'elle se borne, dans la grande scène de théogamie, à laisser deviner la grossesse de la reine Ahmès, enceinte d'Hatchepsout. Dans ce relief, l'élégance des lignes dans une telle « situation », de même que le fin profil au nez busqué introduisent un nouveau style. Le réalisme n'en est pas absent, mais il reste discret pour laisser toute sa place à une jeunesse vibrante des formes. Il ne s'accentue jusqu'à la laideur parfois que pour figurer des étrangers, soit des mercenaires, comme les soldats nègres, soit surtout la fameuse reine callipyge de Pount aux chairs débordantes, contrastant, non sans intention de la part du sculpteur, avec le physique racé des Égyptiens et pour laquelle même on dispose d'une esquisse sur ostracon (*fig.* 77). Le visage d'Hatchepsout a été presque partout martelé par son successeur, mais il apparaît encore avec toute sa finesse, sans grand modelé pourtant et seulement rehaussé de couleur, notamment dans la chapelle d'Hathor à Deir el-Bahari ou, en relief dans le creux, aux pieds d'Amon sur l'obélisque renversé de Karnak. Le style est sensiblement le même sous le règne de Thoutmosis III à Deir el-Bahari, par exemple sur les piliers du second portique nord, ou à Karnak où il est représenté sur son pylône, frappant des étrangers, dans l'un et l'autre cas en relief dans le creux. C'est toujours la noblesse des attitudes, accentuée par la sveltesse des formes, la simplicité des lignes, la sobriété des mouvements comme du modelé et, dans certaines tombes contemporaines et de style plus familier, comme celle d'Amenemhat (n° 53), le groupement encore assez


77

gauche des personnages dans les scènes narratives, ainsi qu'il l'était à Deir el-Bahari, sous Hatchepsout. Et lorsque le mouvement est indiqué, dans les scènes de chasse par exemple, il est comme engourdi.

ÉLÉGANCE SOUVERAINE DU TEMPS D'AMENOPHIS III

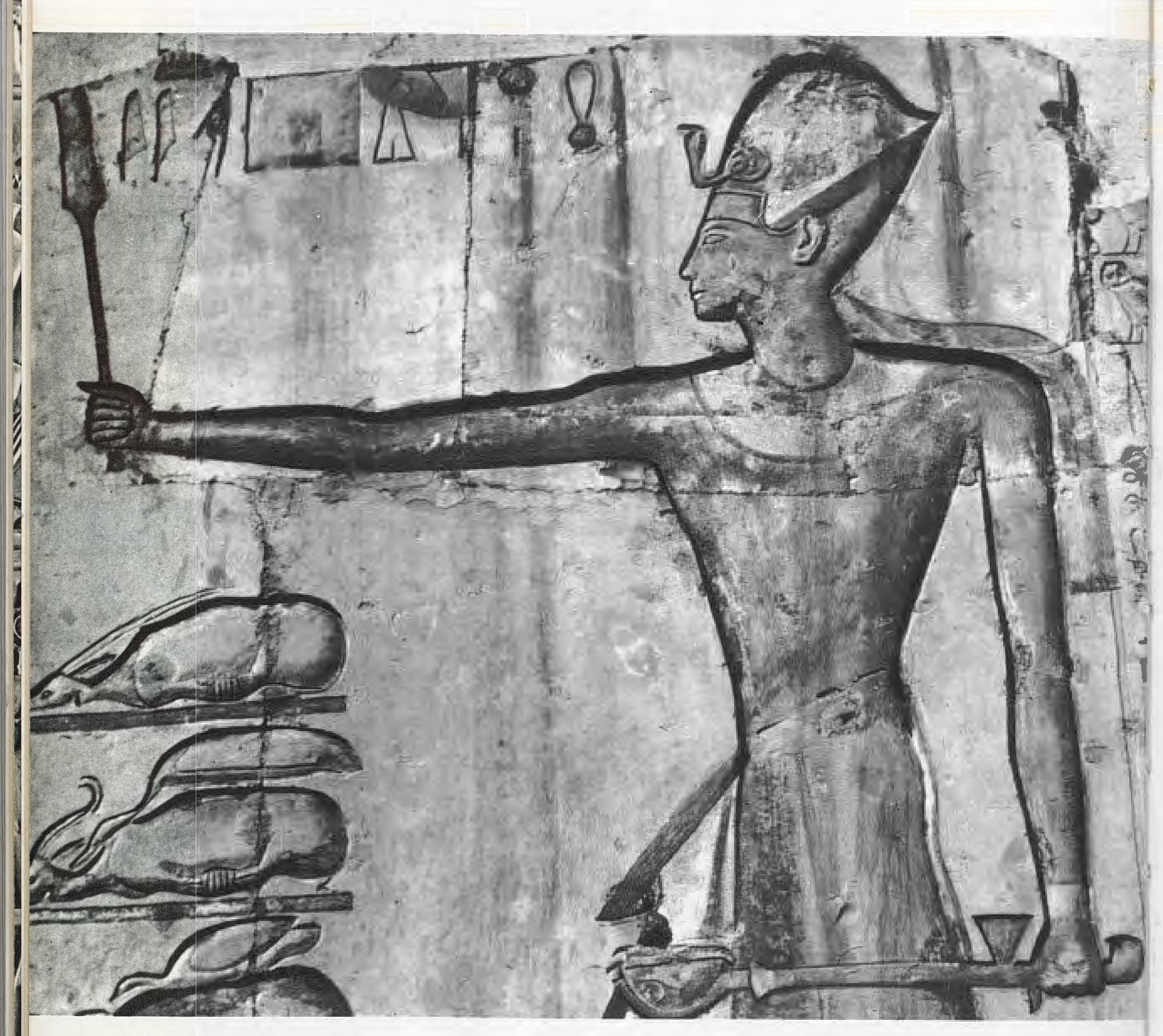
Cet héritage d'hiératisme contribue sans doute à produire l'impression de noblesse souveraine qui se dégage des reliefs contemporains d'Amenophis III. Joint à d'autres traits – dont l'un est l'emploi de la mousseline en longs voiles transparents et plissés, propices aux dégradés, et en demi-teintes – il fait des quelques ensembles restés de cette époque de véritables sommets qui ne semblent pas avoir été dépassés ni peut-être même avoir été jamais égalés. Les trois tombes de Khaemkhet (n° 57), Ramosé (n° 55) et Khérouef (n° 192), ainsi que les reliefs de la reine Tii à Berlin et d'Amen-Mès et Taka au Louvre sont justement célèbres. Le mouvement peut n'en pas être absent, comme dans la scène de moisson de Khaemkhet, ou la procession des princesses dans celle de Khérouef (pl. 54), ni la variété comme dans l'attitude des deux chevaux attelés à un char (pl. 55), dont l'un baisse la tête jusqu'au sol, dans la tombe de Khaemkhet. Mais c'est un mouvement d'une lenteur calculée et comme rythmée et mise en valeur par la succession par groupe de deux des personnages, d'une cadence plus rompue dans la tombe de Khaemkhet, plus réglée dans la scène liturgique de la tombe de Khérouef, mouvement que ne vient briser aucune tache de couleur, qui suit les gestes ordonnés des personnages et semble les déplacer dans un ralenti sacré à travers un autre élément plus éthéré que l'air d'ici-bas. Ralenti qui s'immobilise dans l'intense présence des reliefs de Ramosé, les plus parfaits peut-être de l'ensemble. Tous, par la netteté en même temps que par la grâce du tracé, lequel est simplement la limite extérieure où s'arrêtent des formes juvéniles, sans que des couleurs viennent, sauf exception, cacher le grain bleuâtre du calcaire, respirent uniformément la pureté. La gaucherie néanmoins s'y décèle dans le traitement de la poitrine et des bras des princesses chez Khérouef, dans les tailles un peu courtaudes des personnages et des animaux chez Khaemkhet, chez l'un et chez l'autre dans un modelé un peu craintif et sans grand caractère. Il n'y a pas une faute, au contraire, chez Ramosé: le trait est d'une sûreté souveraine pour laisser ressortir des portraits d'une majesté souriante et tranquille (pl. 55), où s'harmonisent des contrastes: visages fins dans une chevelure luxuriante, mais composée dans le plus petit détail des ondulations ou des boucles d'une régularité stylisée, œil et sourcil peints en noir, – seules touches de couleur et combien sobres sur le fond clair de la pierre –, creusement plus accentué sous le nez ou la lèvre inférieure, jusque par derrière le profil pourtant en saillie aussi légère que le reste du

(55) Chevaux attelés



Relief au tombeau de Ramosé





(56) Le roi consacrant des offrandes

corps dont le tracé est au contraire à peine incisé, tandis que par cette mise en valeur du chef et par les subtiles différences de plan qui y sont ménagées le regard vient finalement se reposer dans le visage idéal qu'il lui est donné de contempler.

Dans la tombe même de Ramosé s'opère la transition avec une nouvelle période, celle à laquelle préside la personnalité d'Akhnaton, encore appelé ici Amenophis. Les sujets, à cause du gauchissement déjà imprimé aux croyances, sont assez différents, mais le changement affecte même les attitudes: l'infléchissement des lignes qui donnait tant de grâce au tracé des contours laisse la place à des courbes accentuées et sans caractère, qui se remarquent par exemple dans les révérences des courtisans ou dans les proportions anormales des membres chez le roi ou la reine.

RÉALISME OUTRANCIER DE LA PÉRIODE ATONIENNE

Le physique dégénéré du roi et la conscience qu'il en avait ne sont sans doute pas étrangers aux conceptions mystiques qui se sont imposées à lui et qui ont influé sur l'art lui-même. Plutôt que d'idéaliser un corps déformé dont il avait honte et poussant jusqu'au bout la conscience et les possibilités de son rôle de fils-des-dieux, il a divinisé cette déformation elle-même et lui a trouvé une justification religieuse et par le fait même artistique dans un naturisme absolu, n'excluant rien de ce qui est éclairé par le disque solaire, dépouillant les vêtements jusqu'à un nudisme agressif, poussant même la distorsion jusqu'au hideux dans une sorte de frénésie de désespoir. Ce « réalisme de cauchemar », que l'on retrouvera dans la statuaire, règne surtout dans les « reliefs dans le creux » des tombes civiles de Tell el-Amarna et particulièrement dans ceux bien connus de la scène d'intimité royale dans le palais ou de la distribution des récompenses au balcon. Il est même accentué par un procédé original et qui ne sera plus utilisé ensuite que dans les objets mineurs en pâte de verre: c'est l'incrustation dans le creux, au préalable dessiné et évidé, de détails importants, comme la tête et la couronne, sculptés avec art dans une matière souvent plus précieuse que le reste du corps, et qui, sortis de l'alvéole, apparaissent comme de la véritable ronde-bosse. Des détails en revanche, sont ajoutés qui constituent un progrès dans l'observation et le rendu et sont la marque, dans cette outrance, d'une recherche de l'expression artistique: accentuation du délié des doigts en général; galbe parfait des jambes dans un fragment de stèle du Louvre (pl. 62), des bras dans la scène de distribution des récompenses que présente la tombe d'Aï, étalement des orteils, que cachait jusque-là le gros orteil. Et si le modelé du corps, décelable par les tendons du cou, dans la même scène de distribution des récompenses, mais que en général la photographie ne parvient pas à rendre, est réaliste jusqu'à la laideur par la

reproduction des inégalités infinitésimales de la chair, ce réalisme, par contraste avec les chefs-d'œuvre de la période précédente, obtenus par les mêmes procédés, mais avec des exigences de stylisation, peut paraître vulgaire, repoussant et monstrueux, il reste cependant dans la ligne de la vérité et, dans une certaine mesure, de l'élégance et, par comparaison avec les déformations peu naturelles de l'époque ptolémaïque, demeure fidèle à l'équilibre égyptien.

LIBERTÉ HÉRITÉE DE LA PÉRIODE DE TELL EL-AMARNA

Malgré ses outrances, la fidélité à la nature du style amarnien assure ainsi la continuité, avec l'ancienne tradition, des périodes qui suivront. La réaction amonienne elle-même ne remet pas en question, en dehors du naturisme et de la recherche du laid, l'acquis réaliste de Tell el-Amarna. S'il y a retour au relief léger du temps d'Amenophis III, si le charme même reprend ses droits sur le couvercle incrusté figurant Toutankhamon avec sa toute jeune femme ou dans les déesses (pl. 73) qui ornent les angles de son sarcophage à Thèbes ou de son coffret à canopes en albâtre au musée du Caire, la vie et le mouvement, en revanche, sont facilités par une liberté désormais plus grande dans la disposition des registres et le groupement des personnages: ainsi en est-il des scènes de la fête d'Opet gravées au temps de Toutankhamon sur les parois du temple de Louqsor; des reliefs de la tombe memphite d'Horemheb; ou encore, sur un fragment au Musée de Brooklyn, du réalisme des chairs boursouflées et ridées d'un vieillard; ou enfin de la plastique des formes dans un fragment de Leyde ou du pathétique, sur un fragment de Berlin, du harpiste aveugle, et, sur un fragment du Louvre, d'un groupe de pleureuses, – lesquels constituent autant d'héritages amarniens.

RETOUR AUX FORMES NOBLES AVEC SÉTI Ier

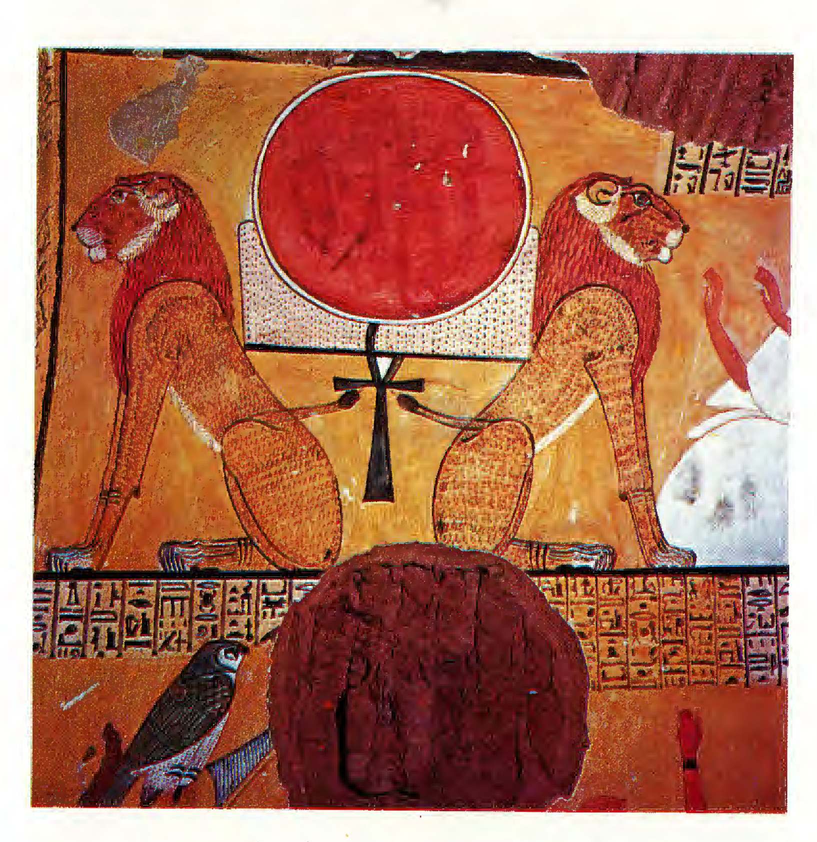
Ils ne se perpétueront pas tels quels à l'époque ramesside. Dans un retour très marqué au relief léger et élégant d'Amenophis III, tel que le lui avaient légué Toutankhamon et Horemheb, Séti Ier s'interdit pourtant tout modelé, mais en revanche prodigue les couleurs en demi-teintes, dont les plus utilisées sont le bleu clair et le vermillon: le temple d'Abydos, ainsi décoré et le seul des temples égyptiens qui nous soit parvenu avec ses reliefs et ses coloris intacts, reste par là, si ce décor manque de caractère, par exemple au-dessus de l'entrée des sept chapelles et à l'intérieur de celles-ci, une merveille d'élégance et de noblesse. On en retrouve les qualités dans le groupe de Séti Ier et de la déesse Hathor, qui orne le panneau détaché par Champollion d'une face de pilier de la grande tombe royale et rapporté par lui au Louvre: la sveltesse des deux personnages rehaussée par la robe, brodée de perles, qui moule le corps de la déesse et par le voile qui laisse transparaître celui du roi, l'ex-



Scènes d'offrandes de la famille d'Inher-Khaou.



Le serpent Apophis tué par le chat sur l'ordre du roi,



Les deux lions de l'horizon, tombe de Sennedjem.

pression concentrée de l'un et de l'autre, grave et affectueuse chez Hathor, joyeuse et confiante chez Séti Ier, sont typiques du meilleur style du Nouvel Empire.

LES GRANDES COMPOSITIONS SOUS LES RAMESSIDES

En achevant la décoration du temple d'Abydos bâti par son père, Ramsès II prend la suite avec non moins de bonheur (pl. 56), notamment dans la salle d'abattoir de l'aile Est, avec le relief léger sur calcaire bleuté de la chasse du taureau au lasso. Les reliefs en creux sur la paroi ouest de la salle hypostyle sont déjà empreints de lourdeur, accentuée par la gravure en profondeur pour décourager les regrattages, encore que certains comme l'offrande de l'encens par le roi atteignent une grande maîtrise. Il y a plus de mouvement, mais le métier n'est pas meilleur dans le groupe en « relief dans le creux » qui orne les parties basses, seules subsistances, du temple de Ramsès II à Abydos. En revanche les reliefs peints du tombeau de son épouse « bien-aimée » Nefertari dans la Vallée des Reines, même s'ils n'excluent pas les « bavures » dans le tracé des hiéroglyphes, sont empreints d'une majesté et d'une grâce souveraine, en même temps que d'une richesse exaltante de coloris. Séti Ier avait à Karnak, inauguré les grandes compositions – écho des épopées déjà inscrites sous Thoutmosis III et dont le plus beau spécimen sera le poème ramesside de Pentaour – qui s'étendront jusqu'à la fin du Nouvel Empire sur des surfaces pouvant atteindre 200 m carrés. Ces compositions, emportées par le souffle épique, brisent sur grandes surfaces – sans souci de divisions en registres, comme déjà sur les parois de certaines tombes amarniennes ou, en petites dimensions, sur les faces d'un coffret de Toutankh-amon – les barrières traditionnelles de l'esthétique égyptienne, en renonçant purement et simplement à l'ordonnance en registres et à l'alignement des personnages qui empêchait que les corps ne se masquent les uns les autres. Aussi bien si la perspective reste en dehors des visées des artistes, l'étalement de bas en haut, et par le fait même du plus proche au plus lointain par rapport au spectateur, des phases du combat, y supplée-t-il en grande partie. L'artiste ne répugne même plus à rendre la mêlée des corps selon un procédé déjà appliqué dans les tombes de la XVIIIe dynastie (par exemple le groupe des pleureuses de Ramosé, les orants et les oies dans un fragment (pl. 61) du British Museum). L'impression de fouillis n'est qu'apparente; elle n'existe que si le spectateur demeure au loin; même alors il s'en dégage une vie intense dont il aura de près tout le loisir d'analyser les éléments et d'y retrouver, quoique dans un programme différent, les qualités d'observation et même d'humour, le sens de la narration historique et du dramatique, la tension masses-détails qu'il a pu admirer dans le dessin égyptien depuis ses premières ébauches. Le modelé y perd ses infimes et multiples

jeux d'ombre et de lumière. Ceux-ci ne sont plus assurés que par le net contraste entre la silhouette aiguë qui projette l'ombre sur ses abords immédiats et le dessin intérieur coloré qu'elle laisse ressortir à la lumière. Les batailles de Kadech relatées à Karnak au temps de Séti Ier, au Ramesseum (pl. 57), et à Abou-Simbel au temps de Ramsès II, les expéditions menées victorieusement par Ramsès III contre les Peuples de la Mer en sont les exemples mémorables. La vigueur de composition et de mouvement qui surgit à Karnak avec Séti Ier subit un léger déclin au Ramesseum, mais se retrouve à Abou-Simbel; elle aboutit en revanche à une mêlée confuse au mur nord de Medinet Habou. Mais dans ce même temple, on en retrouve le meilleur dans la fameuse chasse au taureau sauvage au revers extérieur du massif sud du premier pylône du grand temple, dont le sujet, il est vrai, s'accommode mieux d'espaces vides. Les sursauts d'agonie des taureaux restent bien dans la tradition héritée de Tell el-Amarna, de même que les scènes charmantes de gynécée dans les salles de la forteresse d'entrée. Une certaine élégance demeure dans les processions qui s'étendent sur les registres des murs dans les grandes cours du grand temple, mais le « relief dans le creux » supporte mal d'y être vu de près et n'est sauvé que par le revêtement de couleur par endroits subsistant.

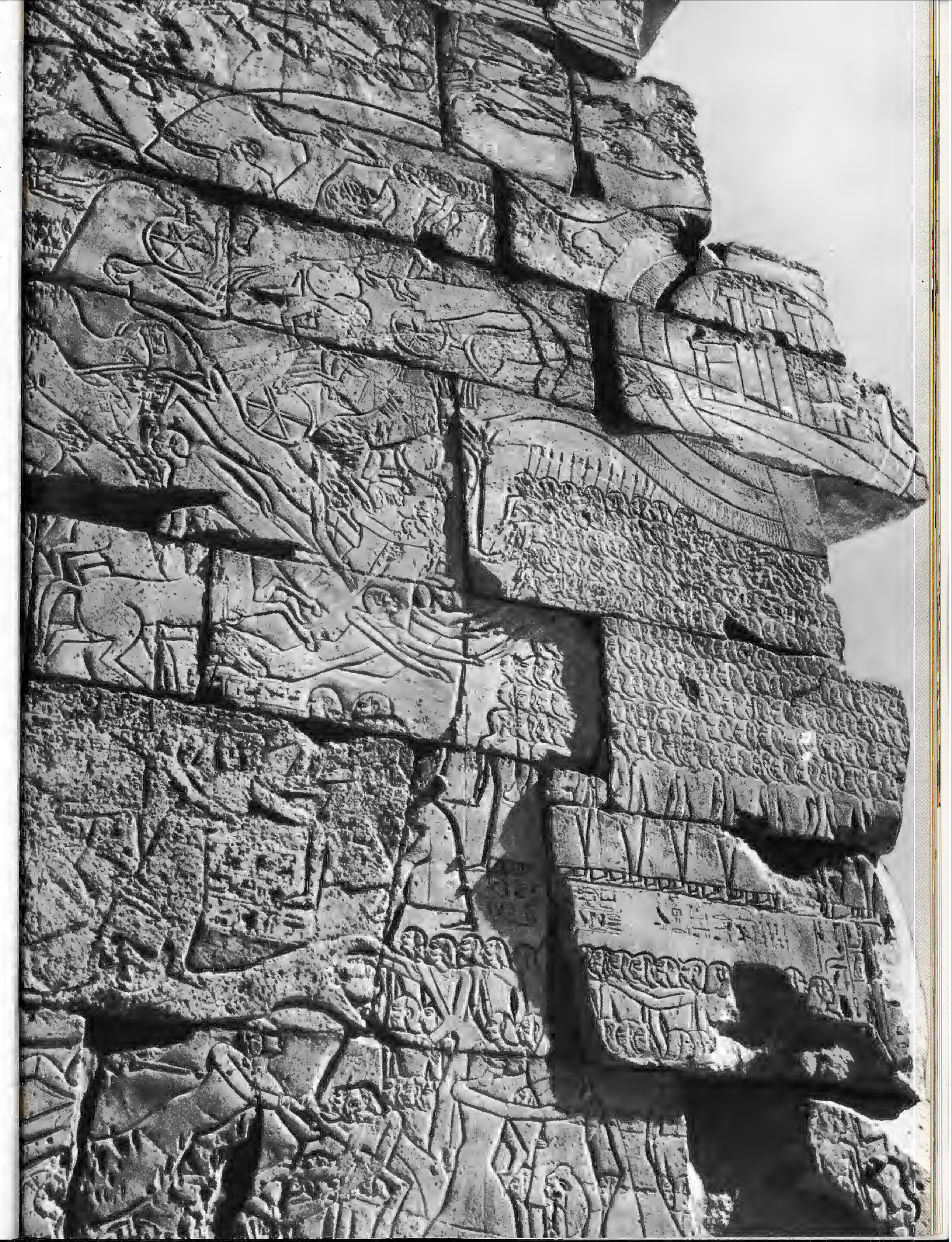
Par le relief et notamment l'exploitation à fond de deux surfaces plates aux niveaux à peine différenciés ou, au contraire, accentués (pl. 58), comme par l'utilisation nouvelle dans les grandes compositions du « relief dans le creux », le Nouvel Empire inscrit ainsi dans la pierre une page qui n'est pas moins glorieuse que certaines de celles des époques précédentes.

Peinture

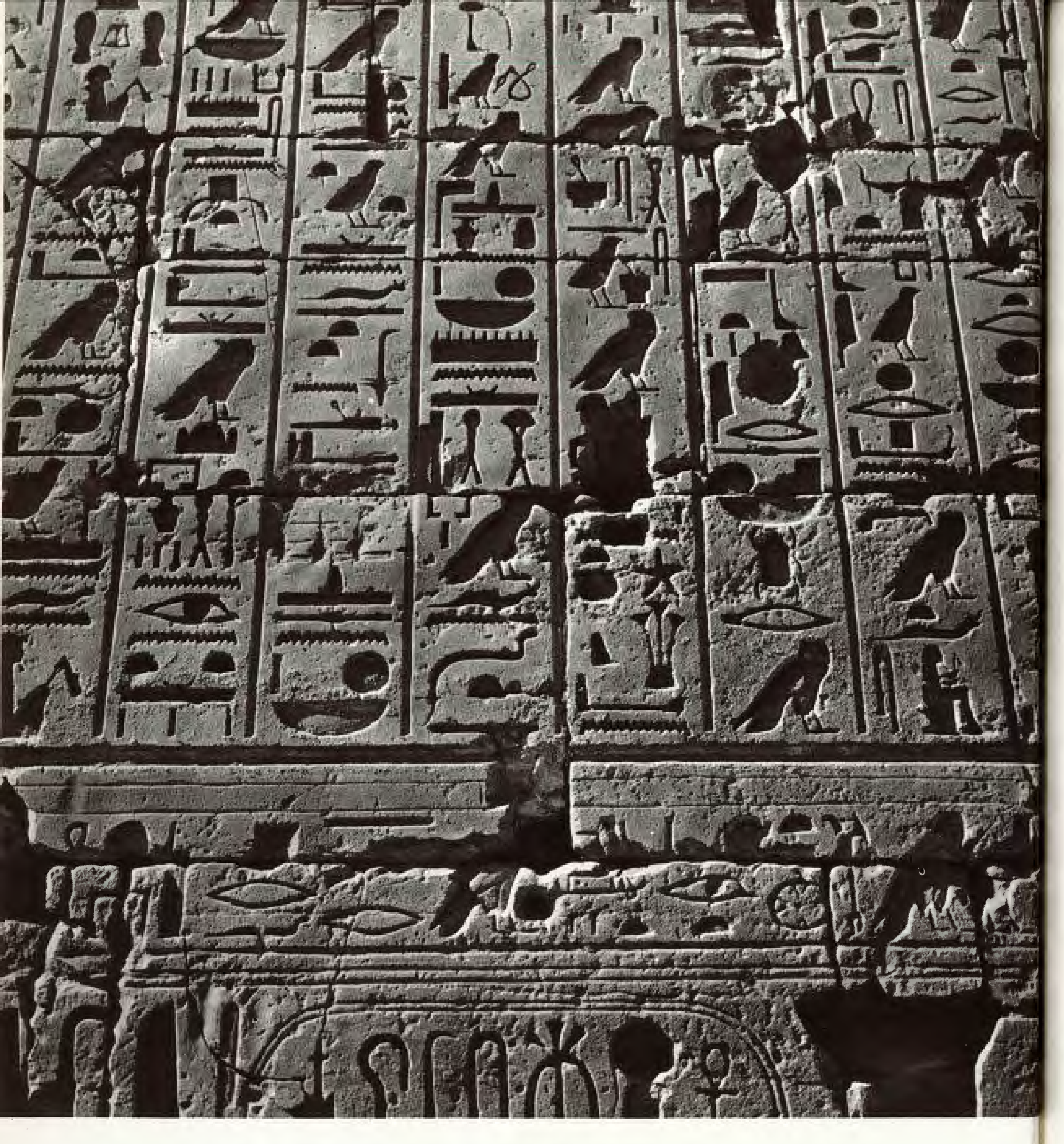
Le remarquable développement de la peinture au Nouvel Empire provient de la rencontre d'une défectuosité matérielle fortuite et de l'extension au plus grand nombre des privilèges funéraires.

RAISON MAJEURE DE SON DÉVELOPPEMENT: LA NATURE DU SUPPORT

La nature de la roche, en effet, n'offre une cohésion suffisante pour la technique du relief et la conservation de celui-ci que dans les parties basses de la « Montagne d'Occident »; au niveau des couches moyennes ou supérieures, elle était trop friable pour être soumise à pareille épreuve. Il s'en est suivi que les personnages les plus importants, notamment Ramosé, gouverneur de Thèbes, se sont réservé les assises inférieures, afin de mettre à profit la quantité utile de matériau « noble » que, seuls d'ail-



(57) La bataille de Kadech



(58) Hiéroglyphes à Medinet Habou

leurs et pour un salaire élevé, un petit nombre d'artisans étaient capables de travailler. L'exploitation de la roche pauvre des couches plus proches du sommet exigeait le recours à une autre technique d'art. L'expérience avait montré, dès la fin de l'Ancien Empire, que la peinture, du moins, pouvait se contenter de ce fond solide après aplanissement et revêtement par enduits superposés de « mouna » (mélange de boue et de paille) et de crépi de chaux. La préparation du support comme la technique de la peinture, plus simple et plus répandue que le métier de sculpteur, convenaient aux fortunes moyennes que l'enrichissement de l'Égypte multipliait de plus en plus et dont l'accès aux privilèges funéraires était désormais reconnu. Si les frais ainsi engagés étaient moins élevés et à la portée d'un plus grand nombre, la montagne offrait également en profondeur des possibilités presque illimitées à la quantité des surfaces et des salles à décorer. La peinture était ainsi appelée à se propager comme à évoluer dans sa ligne propre.

Le mot « peinture » est ici équivoque. Dans l'Égypte pharaonique, la peinture, – qui d'ailleurs préludait au travail du graveur en jetant au mur en deux dimensions les éléments qu'on devait réserver en relief, puis évider à la ressemblance du modèle –, correspond étroitement, dans son ordre, à la technique parallèle de la sculpture. Le tracé de la silhouette remplit le même rôle que les bords du relief; à l'intérieur de la surface ainsi délimitée, des traits ou des touches légères peuvent remplacer l'évidage, mais n'y parviennent qu'en partie; c'est là que la couleur, plus que dans la technique du relief, où elle ne fait qu'imiter le teint, le vêtement et la parure des personnages ainsi que les teintes extérieures des objets et rehausser les ensembles ou les détails, vient compenser, par opposition de tons, ce qui peut manquer encore pour produire l'impression de modelé; elle peut ajouter en outre, par les nuances choisies, au sentiment de force ou de douceur. Le style pictural, surtout au Nouvel Empire, dans les contours, les formes et, en partie, l'expression, recouvre ainsi le style du relief. Il s'en sépare néanmoins grâce à une plus grande liberté du trait, due à la technique du dessin, et par les effets qu'il veut obtenir. Ceux-ci sont préparés par les ostraca figurés et les illustrations des papyrus religieux, ancêtres reconnus de la miniature, et se retrouvent tout aussi bien à l'intérieur et à l'extérieur des sarcophages, mais dans des scènes purement religieuses. Par ailleurs, si les caractéristiques de chaque étape de l'évolution, déjà notées à propos du relief, se répètent dans les peintures, celles-ci offrent de par leur nombre une variété infiniment plus grande. De ce fait elles comptent dans leur ligne propre des chefs-d'œuvre qu'il est indispensable de mettre en valeur. Et alors que le relief trouve peut-être sa plus belle expression dans l'immobilité qui convient à un art tiré de la pierre,

c'est dans l'expression, la narration et le mouvement, seules façons d'animer des surfaces plates, que la peinture égyptienne déploiera toutes ses virtualités. Ainsi doit-on distinguer dans celle-ci, et plus particulièrement à l'intérieur de cette période de son plus grand développement, d'une part ce qui appartient au « dessin colorié », où se précise davantage l'évolution du style, d'autre part ce qui relève de la peinture proprement dite, c'est-à-dire les effets dus à l'emploi pur de la couleur.

LES TOMBES ROYALES: ASPECT FIGÉ DÛ AUX SUJETS SYMBOLIQUES

Naturellement, ainsi d'ailleurs qu'il en a toujours été, la destination de l'édifice commande le choix des sujets non moins que le style.

Les caveaux des tombes royales, à la différence de ce qui a été observé sous les dynasties précédentes, voient très vite leurs parois se recouvrir de scènes décoratives. La séparation de la tombe d'avec le temple funéraire et l'importance qu'elle prend par le fait même expliquent sans doute ce nouvel usage. Et de même que les scènes d'offrandes restent en général réservées au temple, l'ornementation de la tombe royale est le développement naturel de celle du sarcophage. Elle garde cependant, par la représentation du roi soit seul soit devant tel ou tel dieu à attributs funéraires, notamment sur les façades des piliers intérieurs, des caractères en rapport avec ceux distribués dans les temples funéraires. Il n'est pas impossible en outre que le symbolisme particulier à la région thébaine et en rapport étroit avec la montagne elle-même ait été à l'origine de cette propagation intensive des scènes d'outre-tombe. Les sépultures royales apparaissent ainsi aux yeux du visiteur comme un long papyrus des grands livres funéraires royaux, déroulé cette fois sur les murs ou accroché aux plafonds, évoquant les embûches innombrables de la nuit et de l'au-delà. Moins centrées sur ce symbolisme parce que ne jouissant pas d'un temple funéraire, sans l'exclure néanmoins, les tombes de reines ou des princes dans la Vallée des Reines, insistent plutôt sur les thèmes mythologiques d'adoration aux dieux présidant aux destinées de l'au-delà. Beaucoup de ces tombes ont recours au relief, souvent très léger, mais un grand nombre ne font pas fi de la peinture aux possibilités plus étendues.

Chose curieuse au premier abord, l'évolution du style reste très à part de celle que l'on peut constater dans les autres ouvrages artistiques de l'époque. Tandis qu'au début, une certaine vivacité se manifeste dans le traitement des scènes, jointe à une tendance à la narration, très tôt les personnages se figent, les scènes se meuvent dans l'abstrait, les couleurs deviennent plates et sans nuances. Le dessin seul reste représentatif du progrès observé en d'autres domaines au cours de la période, et, même sous la XIXe et la XXe dynastie, tout en subissant les effets de la décadence, il conserve une qualité qui est un hommage aux personnages qu'il a mission de figurer. Cette différence est attribuable en premier lieu au caractère hiératique de la personne royale et sans doute aussi à la nature abstraite et partant froide de scènes de l'au-delà, imaginées d'après des légendes cosmogoniques et sans rapport avec la réalité quotidienne.

Les dessins cursifs et d'allure squelettique jetés sur les murs de la tombe de Thoutmosis III dans une suite continue n'ont aucune prétention artistique et n'avaient peut-être qu'un rôle provisoire. Mais bien qu'ils déroulent des scènes de livres funéraires, la simple ondulation de la ligne les garde encore proches de la vie. Les traits simplifiés des personnages dans la scène montrant le roi et sa famille, le contraste du sein énorme pendant du sycomore et du roi à la taille ténue qui s'y abreuve en le pressant des deux mains levées, laissent transparaître le mouvement qui, dans la pensée du dessinateur, animait les personnages.

C'est encore le dessin en noir qui trace les figurations de la tombe d'Amenophis II, mais il est ici élaboré, dans une grande sobriété cependant qui se limite aux contours et aux traits principaux, gardant toute l'élégance des débuts de la dynastie. Les personnages restent séparés les uns des autres, comme ils continueront de l'être dans les tombes de rois ou de membres de la famille royale jusqu'à la fin du Nouvel Empire.

Mais à partir de Toutankhamon, sans doute en dépendance du style de Tell el-Amarna, les formes sont plus alourdies, et les couleurs plus éclatantes. La scène d'offrandes dans la tombe de ce roi en est une manifestation. Le luxe des couleurs, notamment le bleu dans la tombe d'Amenherkhopchef dans la Vallée des Reines, dans les scènes où le jeune prince suit son père Ramsès III, sauve le manque d'élégance du dessin.

Il faut enfin noter l'effet obtenu dans la fameuse Salle d'Or (salle du sarcophage) du tombeau de Séti Ier où, au plafond et sur les parois, les scènes avec monstres mythiques, figurés en jaune profond sur fond noir, accusent un contraste d'une horreur stridente et sacrée.

DANS LES PALAIS ET MAISONS: LIBERTÉ DES MOTIFS ET DE LA FACTURE

Du peu qui reste des palais royaux comme des maisons privées, on peut se rendre compte que la décoration, quoique baignée dans l'*aura* religieuse de la vie quotidienne égyptienne, se sentait moins tenue à un hiératisme aussi poussé que dans les tombes royales. Tant à l'époque d'Amenophis III qu'à celle de Ramsès III, elle est pleine de couleur, de grâce et de mouvement, et Akhnaton, en vertu de sa théologie naturiste, n'a fait qu'en accentuer les tendances.

Cette liberté est déjà manifeste dans les fragments sauvés du palais de Malkata et notamment du harem. Sur un plafond, le volettement d'oiseaux en tous sens évoque sans doute les

motifs des temples de la Ve dynastie à Gourob, mais dépend peut-être plus étroitement du motif funéraire privé de la chasse dans les marais. A la base des murs, le taureau avançant, un autre bondissant même, parmi les papyrus, dans un dégradé assez savant de couleurs, s'apparentent aux motifs des meilleures tombes privées du temps d'Amenophis III. Dans ces scènes de harem, le dieu Bès, jouant du tambourin ou de la flûte et dansant, ou campé dans des attitudes qui forcent le rire, rompt plus directement avec l'hiératisme figé et froid des tombes royales. Scènes de gynécée, en partie au moins rituelles et sans doute imitées à la XIXe dynastie dans certaines maisons privées de Deir el-Medineh, non sans grâce d'ailleurs, notamment avec la joueuse de flûte aux doigts effilés et dont les jambes fines, dans un mouvement de danse à peine esquissé, s'enlèvent légèrement du sol parmi des guirlandes.

Tout ceci passera dans l'art d'El-Amarna: les peintures tirées du Grand Palais, celles du pavement montrant un taureau levant les oies dans les fourrés (maintenant détruites) ou celle, aujourd'hui à Oxford (Ashmolean Museum), figurant en ocre deux filles d'Akhnaton qui, assises sur des coussins dans un riche décor, l'aînée flattant le menton de la cadette, s'abandonnent respectivement au mouvement et à une grâce familière. Quoi qu'il semble d'après les autres arts, c'est moins cependant par ces deux caractères que par l'extension de la palette des couleurs que les peintures des palais d'Akhnaton rompent avec les conventions. Dans bien des cas, en effet, et notamment dans le palais nord de Tell el-Amarna, l'attitude des animaux, la disposition des plantes en hauteur uniforme ont un aspect figé. Mais la monotonie est écartée victorieusement par le rythme ondulatoire imposé à la disposition des fleurs dans l'ensemble et surtout par la variété et la luxuriance (pl. 59), non seulement des couleurs, mais, dans un espace très restreint, des tons dans une même couleur, dont certains, comme ceux du vert, n'apparaissent guère ailleurs. La richesse comme la profondeur de ces tons confèrent aux peintures d'Amarna un éclat particulier, qui, dans l'originalité de ses harmoniques, en font un des sommets de l'art pictural.

LES TOMBES PRIVÉES

Moins tenues par des impératifs rituels, les tombes privées rendent mieux compte de l'évolution du style pictural au Nouvel Empire. Celle-ci suit une courbe harmonieuse et ascendante jusqu'à l'épanouissement au cours de la XVIIIe dynastie, tandis que la XIXe et la XXe dynasties redescendent lentement la pente. On assiste ainsi à un éveil progressif, comme si les formes, les couleurs et les mouvements, encore engourdis par le sommeil au début du Nouvel Empire dans une sorte de château de la Belle-au-Bois dormant, se dégageaient peu à peu de cet envoûtement, prenaient vie sous nos yeux et se mêlaient à nous dans




(59) Martin-pêcheur volant dans un fourré de papyrus

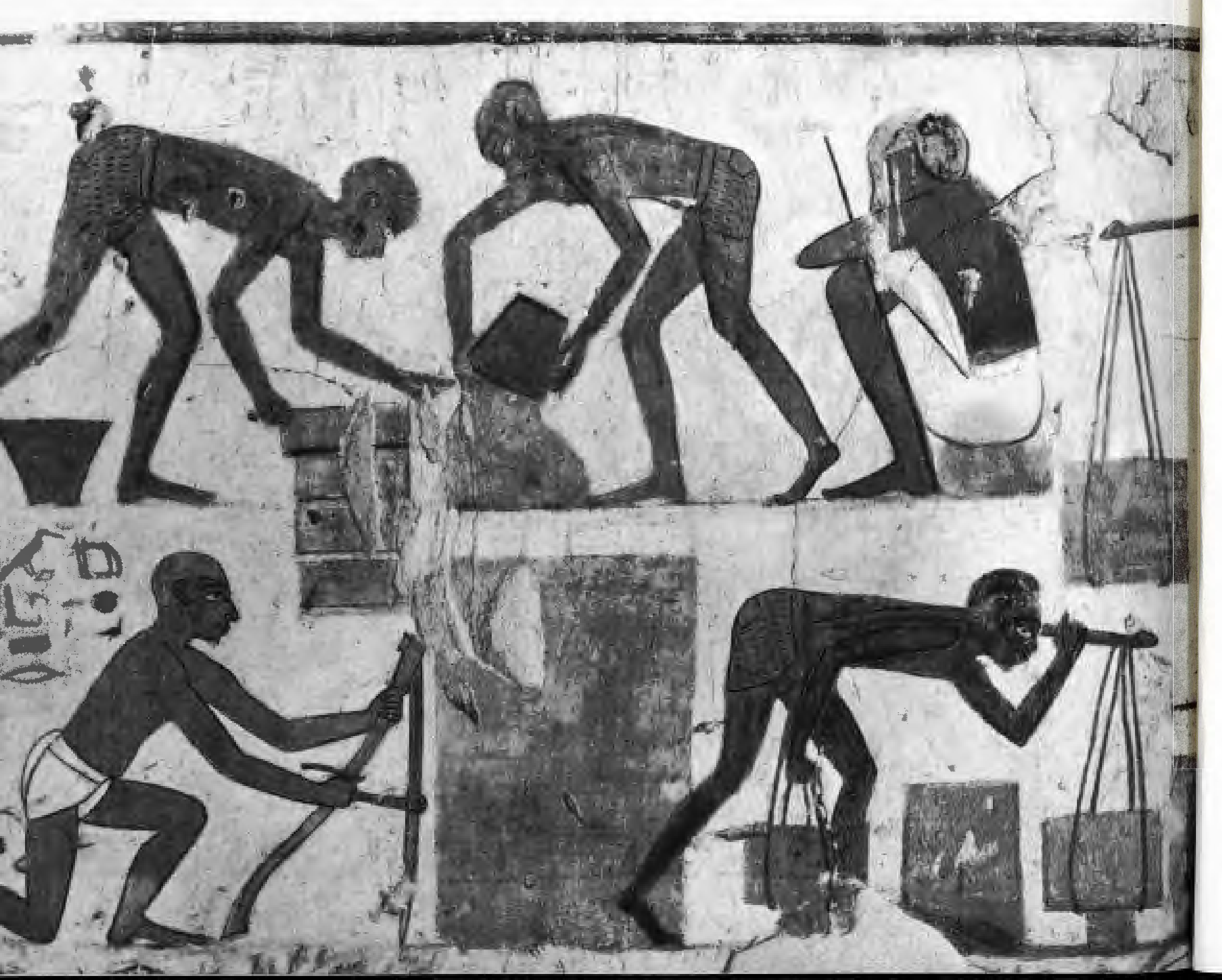
Chasse et pêche dans les marais, tombe de Nakht



(60) Invitées écoutant un harpiste aveugle



Briquetiers au travail



la vie quotidienne et normale pour sombrer ensuite insensiblement dans un conformisme qui a chassé les qualités de leur premier état.

FORMES TRAPUES DES DÉBUTS ET PERSONNAGES ISOLÉS, MAIS PLACE LAISSÉE À UNE GRÂCE NOUVELLE

Sur un fond légèrement bleuté qui sera généralement en honneur jusqu'à la fin de la XVIIIe dynastie, celle-ci, en ses débuts, projette sur les murs des corps aux formes un peu trapues, comme dans la tombe d'Amenemhat (nº 82), – aux mouvements traduits avec raideur, comme le rythme battu par la directrice des pleureuses dans la tombe de Min-nakht (nº 87) ou la course des animaux du désert fuyant le chasseur, dans la tombe d'Inéni (nº 81), – mais évolue vers une élégance non dépourvue de force, où l'on retrouve le sens ancestral de la courbe. mais employé déjà plus librement, dans les cortèges d'envoyés des pays de Pount et de Khefti, dans la scène de banquet de la tombe de Rekhmarê (nº 100), ou dans celle de l'apport des tributs par les princes syriens et crétois de la tombe de Menkheperrêseneb (nº 86). Le dessin ajoute déjà quelque expression, mais à peine indiquée, au profil très simple de la tête de Senenmout, dans sa tombe proche de Deir el-Bahari, plus appuyée dans celui d'un paysan dans la tombe d'Intef (nº 155, fragments du Metropolitan Museum). Les personnages se suivent à intervalles plus ou moins légers. Relativement rares sont les scènes où se combinent, autrement que dans les figurations traditionnelles de métiers, les mouvements de plusieurs individus. Une d'elles pourtant émerge dans la tombe de Rekhmarê (nº 100) où se correspondent harmonieusement les lignes qui prolongent, d'un groupe ou d'un individu à l'autre, les mouvements de briquetiers occupés à extraire les briques du limon et à les passer à leurs camarades (pl. 60). Le balancement des motifs, des lignes et des couleurs apparaît comme une extension de la scène du gavage d'oryx du Moyen Empire. C'est surtout dans le traitement des sujets où figurent des animaux que le réalisme se fait jour. Ainsi des têtes d'hyènes de la tombe d'Intef (nº 155, fragments du Metropolitan Museum), rehaussées par les coups de brosse parfaitement placés qui rendent la fourrure tachetée et que plisse l'ouverture de la gueule. Mais les lignes souples et fines qui traduisent le mouvement nerveux et contenu de la gazelle de la tombe d'Amenemhat (nº 82) et jusqu'au dégradé à la fois de couleur et de lumière d'ailleurs naturel qui remonte du ventre vers les flancs sont encore sous le pinceau de l'artiste un héritage du Moyen Empire, mais sous-tendu par une grâce décidément nouvelle.

AMENOPHIS II ET THOUTMOSIS IV: PITTORESQUE ET MOUVEMENT

Deux tombes sous Amenophis II portent la marque de peintres qui, chacun selon son génie propre et tout en restant à l'intérieur des registres traditionnels, se laissent porter sans plus de résistance par ce courant libérateur: déjà plus grande

aisance de formes en même temps que richesse et harmonie des couleurs – par exemple dans l'offrande au roi des présents de Nouvel An jetée sur fond jaune dans la tombe de Kenamon (nº 93), – sens exquis du mouvement et de l'expression traduit à larges traits souples – plus esquisses que dessins achevés – dans les scènes de chasse qui ornent la tombe d'Ouserhat (nº 56), et dont le lièvre courant, par l'allongement simultané des pattes de devant et de derrière, réalise un raccourci audacieux de mouvement à la manière de Géricault, mis encore en relief par les taches de lumière du ventre et de la queue. On n'a plus affaire, en effet, dans cette tombe au simple dessin colorié, à un style dont il faut avouer qu'il tenait de l'art de l'affiche. L'expression se manifeste aussi bien par le dessin que par les couleurs. Déjà la variété des traits du visage dans les groupes, celle des attitudes dans une scène de dialogue porte le pinceau sur un autre plan que ne le faisait dans les tombes de la dynastie précédente le simple soulignement des pommettes ou l'indication des plis de la peau. Le sentiment se fait jour, encore timidement sans doute, car on n'ose pas le suggérer chez l'homme, sinon dans les gestes stéréotypés des pleureuses. L'animal offre sans doute un support de l'émotion plus facile à traiter: l'agonie du renard, sur une paroi de la tombe d'Ouserhat (nº 56) est inscrite, plus encore que dans les gouttelettes de sang qui s'échappent de son museau, dans l'association de la tache marron de son œil sur la tête qui tombe en avant et de son corps courbé et roidi autour de l'arbuste auquel il est affalé; les derniers soubresauts, le souffle haletant sont évoqués par ces simples détails; ils le sont encore par la sensation de volume et de plissement de la fourrure que produisent quelques notes à peine plus sombres jetées par les feuilles de l'arbrisseau sur la robe fauve et la direction différente des oreilles relevées. Un curieux effet d'éloignement des plans, dans une tentative sans lendemain, est obtenu dans la tombe de Kenamon (nº 93), par un halo ménagé autour de chaque ensemble ou de chaque animal d'une scène de chasse et que sépare de l'un à l'autre, sans souci de registres ou de lignes organisées de paysage, un fond sinueux à couleur et piquetage de sable. Mais déjà les personnages se groupent dans des tableaux de genre d'allure originale qui annoncent les grandes compositions narratives: c'est, par exemple, dans la tombe d'Ouserhat (nº 56), le pressoir, scène traditionnelle, mais cette fois haute en couleurs, où des brutes avinées, de tailles variées, se retenant en avant et en arrière à des branches verticales qui alternent leurs feuilles ou leurs grappes rouges ou bleues, se trémoussent sur le raisin en poussant une chanson à boire.

A la fin de ce règne et au cours du suivant, celui de Thoutmosis IV, ces qualités d'élégance et de souplesse dans le dessin, d'éclat et de jeu dans les couleurs, de pittoresque et d'humour



(61) Scène de vendanges

Scène de basse-cour

(62) Amenophis IV et Nefertiti, scène d'intimité



Princesse nubienne et porteurs de tribut

dans l'expression se déploieront dans les scènes des tombes célèbres de Menna (nº 69) et de Nakht (nº 52), qui renouvellent dans les détails les sujets traditionnels de la chasse et de la pêche dans les marais ou des vendanges (pl. 61), des cortèges et des banquets funéraires (pl. 60), faisant varier, selon la destination des parois, les scènes de genre: paysan qui étanche sa soif à l'outre qui pend de l'arbre, petites filles qui se battent ou se viennent en aide, attente patiente chez le coiffeur; et procession de dames aux robes plissées et somptueusement parées, groupe de musiciennes rythmant leur musique des mouvements de leurs corps dévoilés et théories de porteurs de tributs. L'expression demeure sobre, mais se fait peut-être plus évocatrice, d'autant plus que l'on sent la maîtrise désormais acquise du métier. Si de la simple attitude d'un animal peut se dégager dans le dessin, comme auparavant, une expression typique – par exemple du profil magnifique d'une encolure de cheval, dans la tombe de Thanouny (nº 74), la fierté du pur-sang – les sentiments humains, quelquefois les plus délicats, naissent sans effort de quelques traits et d'oppositions de couleurs. Le chanteur aveugle de la tombe d'Horemheb compte parmi les thèmes traditionnels, mais sa bouche qui s'ouvre en des lèvres très développées, tandis que disparaît dans la peau foncée du visage en profil l'œil à peine tracé et à demi-fermé, et d'autre part le mouvement de ses mains entrelacées ramenées près de la gorge, traduisent, en plus de l'effort de l'acte lui-même, la résignation douloureuse et si actuelle de l'infirme qui n'a plus que sa voix pour le faire vivre. Une expression plus retenue encore est, dans la tombe de Menna (nº 69), la tristesse du petit berger obligé de se séparer de son compagnon favori. Elle est uniquement suggérée par la longue et mince tache blanche de l'œil en amande à peine entrouvert sur laquelle mord encore la pupille noire dans un fin profil aux lèvres serrées. Cette note, en effet, est la seule qui sonne un peu clair dans la sombre harmonie en ondes concentriques de la peau rouge du visage et de la noire chevelure de l'enfant, puis du corps fauve et lové du chevreau dont il retient les pattes de la main droite devant sa poitrine tandis que la main gauche remonte et s'appuie en la ployant sur l'encolure de l'animal dont la tête plus petite se relève à hauteur de la sienne – petit tableau où l'équilibre des lignes et des volumes ménagés par le choix et l'agencement des couleurs aboutit sans effort à l'expression d'un sentiment finement décelé autant que signifié.

MAÎTRISE DANS LES GRANDES COMPOSITIONS

Ces petits tableaux permettent de saisir à quelle aisance dans le métier sont parvenus les artistes dans le traitement des détails, mais ils ne devraient pas être détachés des ensembles dont ils

font partie. C'est là, en effet, dans les grandes compositions, descriptives ou narratives, que s'affirme leur maîtrise. Celle-ci, à vrai dire, était, dans cet ordre, préparée de longue date depuis le déroulement, sur les registres de tombes de l'Ancien et du Moyen Empire, des scènes funéraires ou des descriptions des métiers.

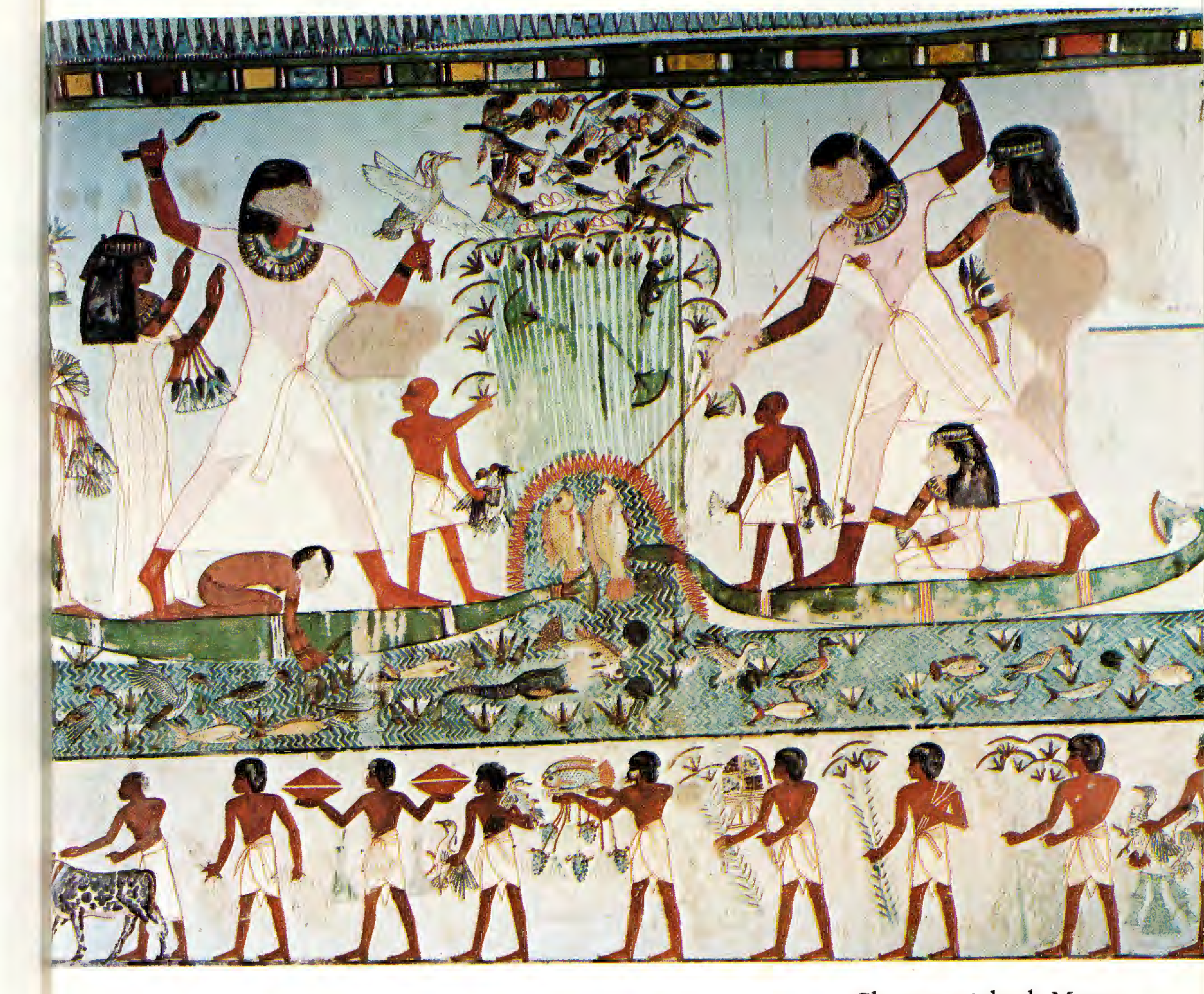
Certains sujets rituels se survivent mais, en même temps qu'une plus grande liberté se manifeste dans le choix et la mise en place des détails pour leur conférer un balancement plus poussé et plus souple, la substitution de la couleur au relief, par simple opposition des teintes qui dispense de créer l'illusion de la perspective dans le dessin, suggère la troisième dimension. C'est le cas de la scène traditionnelle de chasse et pêche dans les marais, reprise dans les tombes de Nakht (nº 52) et de Menna (nº 69). Le plan général est classique: c'est – reproduisant celle du roi unificateur du Nord et du Sud – une double représentation du mort dans les marais se faisant face à lui-même, mais dans un geste différent chaque fois, de chasse au bâton de jet à gauche, de lancement du harpon à droite.

Si l'on n'avait affaire qu'à la scène de la tombe de Nakht (pl. 59), on ne manquerait pas, en dépit des attitudes sans caractère et de la disposition trop symétrique des personnages, d'y trouver des mérites indéniables: l'envol des oiseaux au-dessus des fourrés de papyrus; à l'intérieur de chaque volet, le prolongement, vers le centre inférieur commun, du geste du personnage principal par celui de son fils ou de sa fille, tournés vers lui, tandis que l'équilibre dans l'espace vide en arrière est rétabli par la présence de sa femme debout qui le retient par la taille; la ligne courbe qui part de celle-ci et aboutit à la petite fille en avant de Nakht en passant par le corps d'une autre fille agenouillée entre les jambes écartées du personnage principal, répondant ainsi, au niveau inférieur, et la rejoignant vers l'avant du bateau, à la ligne supérieure qui suit le mouvement des bras du défunt; surtout la profondeur des plans ménagée par la remontée des poissons dans un remous de l'eau entre les deux barques et, au-delà de celles-ci, par le fond rigide de hautes tiges alternées des papyrus contrastant avec le mouvement, si raide qu'il soit, des personnages en avant et le volettement au-dessus de l'ensemble des oiseaux affolés.

La même scène chez Menna (pl. V), en rompant la rigidité de la symétrie et, dans les couleurs, en bannissant la tonalité sombre, s'anime comme par enchantement. Ce choix de tons clairs, du bleu en particulier, illumine la scène qui vibre avec l'eau dans le courant aussi bien qu'à la crête de la vague centrale. Dans ce chatoiement de lumière, le double geste, accompagné par tout le corps, du chasseur qui s'élance comme du harponneur qui se penche en avant, en même temps qu'il compose chaque



Travaux des champs.



Chasse et pêche de Menna,

volet, à gauche dans un triangle isocèle dont le sommet se situe à l'extrémité du bâton de jet, à droite dans un triangle couché dont la pointe coïncide avec celle du harpon, fait converger les deux parties de la scène vers le centre où a été ramené le fourré de papyrus survolé par les oiseaux aquatiques et en avant duquel cette fois les proues des barques ont produit le remous aspirant les poissons. Il n'y a plus dès lors, comme chez Nakht, simple succession en profondeur de plans parallèles à la surface, mais orientation de toute la scène vers le fond, faisant tourner les barques perpendiculairement à celui-ci dans une suite d'opérations, pêche, puis chasse, qui étendent indéfiniment les arrière-plans jusqu'au mystère du fourré. Et de même que la double courbe en replis parallèles, au fond de la barque, du corps de la jeune fille qui s'agenouille pour cueillir des nénuphars repousse mieux le sommet du triangle vers le haut que ne le ferait une figure assise, de même la jeune fille aux bouquets de lotus, placée debout par l'artiste à la poupe de la même barque, mais qui tourne la tête en arrière, crée, en se retournant, le dernier lien avec le plan où se trouve le spectateur et accentue, sans recours à l'illusion, l'impression d'un mouvement qui s'éloigne.

LA PEINTURE NARRATIVE

Du tableau ainsi exécuté comme sur commande au style narratif, il y a toute la différence de la poésie réglée au vers libre, du rythme à la mélodie. Si l'artiste peut transcender, comme un Racine, la contrainte du premier sans en être gêné et même la faire servir à son propos, il n'hésite pas à aborder le second. Sans doute y était-il préparé par le métier déjà acquis dès les tombeaux privés de l'Ancien et du Moyen Empire, mais d'un côté les sujets embrassent tous les détails de la vie familière, et de l'autre il déploie dans cette liberté un sens de la composition narrative et de l'harmonie des couleurs, que l'on n'a peut-être pas assez jusqu'ici admiré.

La seule contrainte extérieure conservée est celle des registres, mais aux yeux familiers avec la campagne égyptienne, elle semble se superposer naturellement aux lignes du paysage: sur la plaine unie, en effet, les groupes d'hommes ou d'animaux se profilent encore aujourd'hui en longues séries réparties sur le quadrillage des cultures ou se suivent sur les pistes poussiéreuses et souvent parallèles au bord des champs ou des canaux. Mais, à part cela, l'artiste n'obéit plus qu'à la mesure et à la sûreté de son goût. C'est ainsi que, dans le même tombeau de Menna, une scène des champs, étalée sur plusieurs registres, fait se succéder, à partir du maître debout dans son kiosque et de l'intendant qui préside aux travaux, des paysans courbés sur les épis qu'ils coupent de leur faucille, d'autres venant après debout sous la charge des paniers remplis d'épis et entre lesquels deux fillettes en robe rose se battent près du sol, un troisième groupe les

suivant debout devant les meules; un mouvement idéal, qui suit les opérations successives de la moisson, se déplace ainsi sans interruption de groupe en groupe en une ligne mélodique se propageant d'une masse à l'autre et épousant les courbes supérieures ou inférieures des corps ou des objets et, d'un registre à l'autre, reconstruit sous nos yeux avec ses lointains l'animation aux gestes calmes et baignés d'éternité de la campagne égyptienne (pl. 64).

LIBERTÉ QUI S'ÉPANOUIT SOUS AMENOPHIS III

La liberté ainsi gagnée n'est pas sans avoir influencé, semble-t-il, ainsi qu'on l'a vu, la décoration du palais d'Amenophis III à Malkata. La parenté de celle-ci avec des fragments de tombes privées au British Museum, non moins que la perfection des reliefs déjà mentionnés, laissent supposer que ce règne a réuni les conditions nécessaires pour le déploiement, jusqu'à la qualité la plus exquise, de cette liberté du goût. Les tombes peintes conservées sont malheureusement peu nombreuses. On retrouve, en tout cas, dans un fragment de peinture murale également au British Museum, sinon tout à fait le mouvement, du moins le dégradé des tons dans la façon de traiter la robe des bovidés; il s'agit là d'ailleurs, quoi qu'on en ait dit, – et pas plus que dans les tombes d'Amenemhat et d'Ouserhat sous Thoutmosis III, bien qu'il soit de loin plus accentué –, non d'un procédé visant à produire artificiellement l'impression du volume, mais strictement d'une observation précise et parfaitement rendue de la nature. Celle-ci, par un jeu plus habile et plus fin des couleurs, sur l'animal placé au plus près du spectateur, rehaussé par la juxtaposition de proche en proche et sur le même plan des avant-trains des animaux composant le troupeau alternativement sombres et clairs, aboutit à un effet encore plus frappant de volume et d'éloignement. Des caractéristiques analogues pourraient être décelées, mais cette fois par la superposition des têtes des volailles, dans un fragment (pl. 61), que plusieurs détails permettent d'attribuer à la même tombe. Il est, par ailleurs, remarquable par l'ensemble qu'il présente de composition narrative. L'étalement dans l'espace y est plus souple encore que dans les tombes du règne précédent. La séparation des registres semble abolie: une ligne d'hiéroglyphes en tient lieu sans l'accuser et en s'insérant naturellement dans l'ensemble de la scène, interrompue qu'elle est par le torse du gardeur d'oies qui domine son troupeau et dont la tête atteint presque le niveau du groupe au-dessus. L'opposition de bas en haut du bloc du troupeau aux couleurs et aux lignes pressées et des groupes aux tons plus franchement contrastés dans un alignement de corps de serviteurs successivement inclinés, accroupis, puis prosternés, la convergence de ces deux masses variées vers le scribe debout tourné vers la table d'offrandes incitent irrésistiblement le spectateur à suivre le mouvement de la scène. Encore ce mouvement reste-t-il contenu. Il peut atteindre la violence, presque la démence, mais celle-ci n'intervient généralement que dans un détail destiné à faire ressortir l'attitude hiératique du personnage principal, comme l'admirable chat en proie à la griserie du carnage dans une scène de chasse d'un autre fragment au British Museum, ou les poses pathétiques des pleureuses dans les scènes de funérailles. Cette attention portée à la couleur et au mouvement semble s'exercer au détriment de l'élégance des formes, comme il est apparent dans la tombe de Ramosé (nº 55) dans la scène des funérailles. Et si le pathétique peut s'étendre à toute une scène narrative, comme dans la tombe de Nébamon et Ipouky (nº 181) où plusieurs bateaux de gens en deuils et de pleureuses suivent celui où est déposé le sarcophage, il est admirablement balancé dans une grande aisance de groupement par la variété des attitudes désolées et le contraste de celles-ci avec le rythme impassible auquel se soumettent les rameurs.

Le métier est dès lors acquis pour complaire aux désirs d'Akhnaton et orner, ainsi qu'on l'a vu, les pavements ou les parties basses du harem ou les parois du palais d'un désordre encore harmonieux et criant de vie et de couleurs. Chose curieuse, les tombes des nobles de Tell el-Amarna n'ont pas bénéficié des avantages de la peinture et de la facilité que cette technique, sous un règne qui se libérait des contraintes, offrait plus que d'autres à la fantaisie, si ce n'est dans le coloris très vif appliqué sur les reliefs, notamment dans la scène de la remise des colliers dans la tombe de Parennefer (nº 7). C'est donc dans les figurations en relief de ces tombes que l'on décèle le cheminement d'un trait relevé dans les peintures de la tombe thébaine de Ramosé (nº 55): la perte du sens de l'élégance, et qui se traduit ici, par recherche sans doute de réalisme, dans l'accentuation de la rondeur des membres.

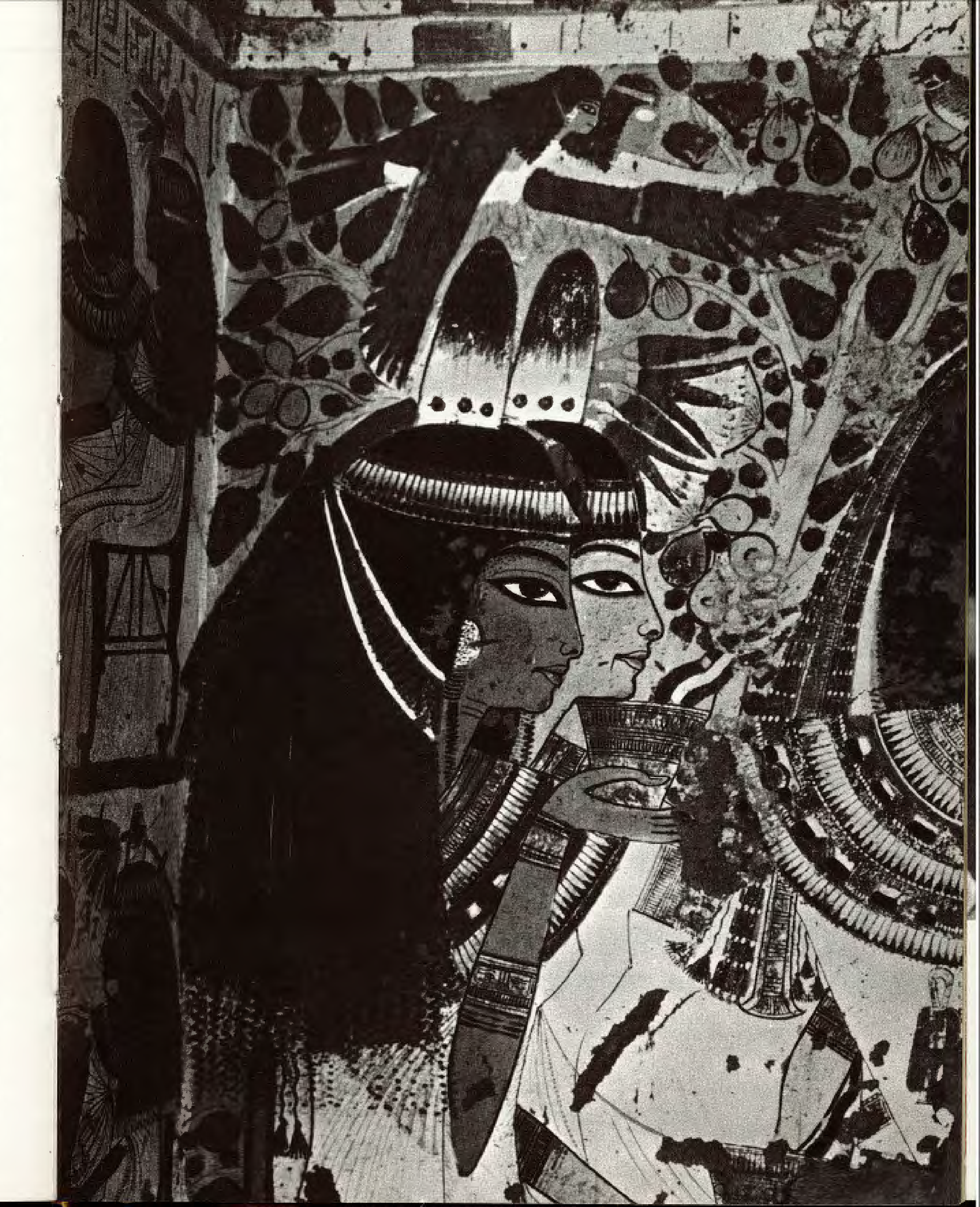
FORMES PLUS TASSÉES SOUS TOUTANKHAMON

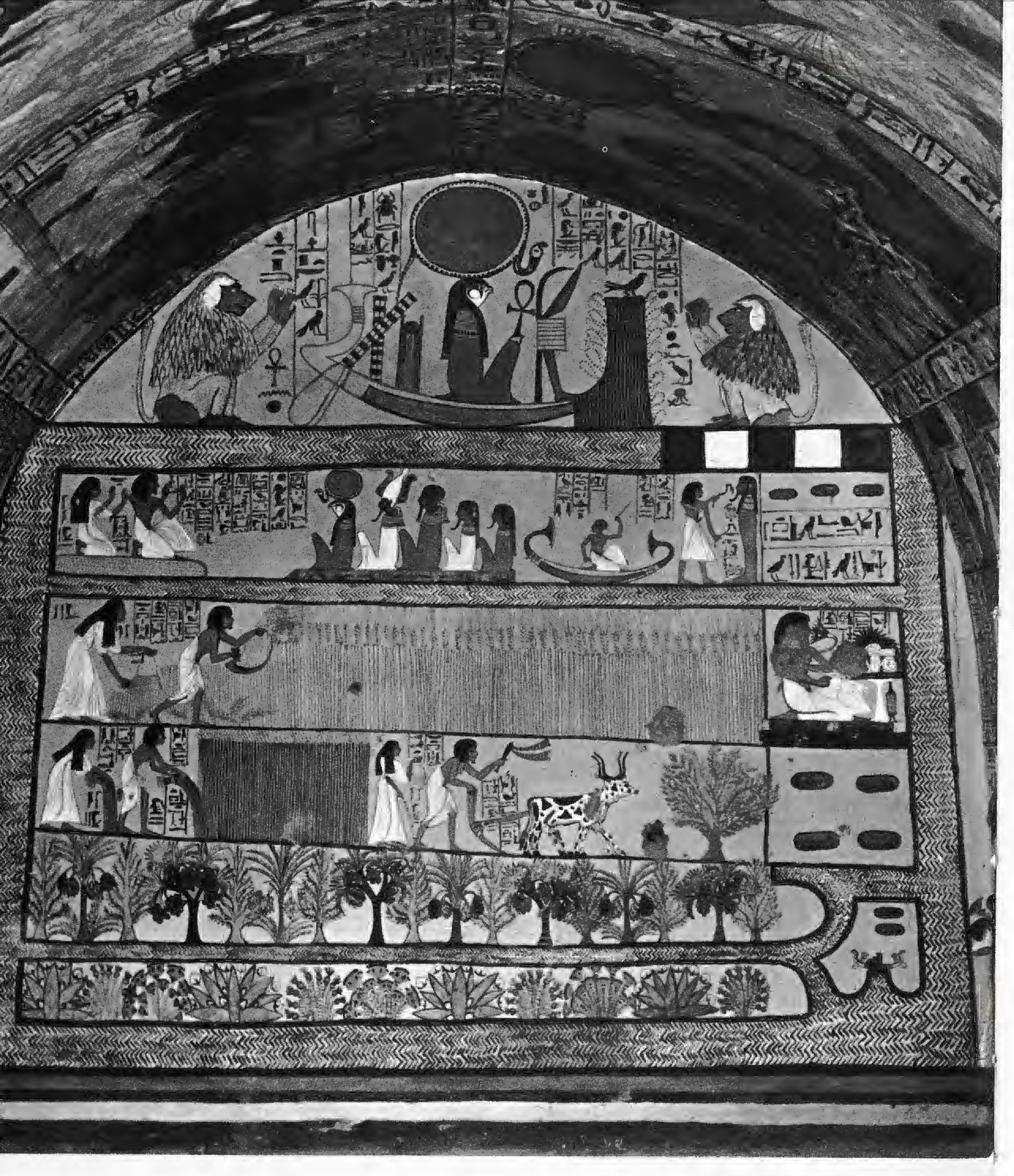
Ce trait va se perpétuer pendant le règne de Toutankhamon. Sous celui-ci, plus que sous les règnes précédents, la ressemblance du dessin comme des couleurs entre les tombes privées et la tombe royale est flagrante. D'un côté les tons sont riches – sans doute héritage amarnien – mais les corps se présentent gras et tassés. Ces caractères apparaissent bien à Gournet-Mourraï dans la tombe de Houy, vice-roi de Nubie (nº 40). Un réalisme un peu vulgaire et caricatural qui n'est pas sans rappeler pour nous les estampes populaires anglaises ou françaises de la fin du XIXe siècle, s'y manifeste, avec le groupement serré, haut en couleurs et de formes massives de la princesse de Koush et des Noirs qui lui font cortège (pl. 62).

AVEC LES RAMESSIDES, RETOUR À L'ÉLÉGANCE, MAIS NÉGLIGENCE DANS LE MÉTIER

La réaction dans le sens de l'élégance et de l'allongement des formes, dans un souci d'archaïsme sans doute, mais qui fait honneur à son goût, inaugurée par Séti Ier, se reflète dans les tombes privées de son règne. Trop imitative peut-être, elle tend à l'académisme, mais le trait reste souverainement sûr et noble, souvent même d'une délicatesse et d'une finesse rares. En revanche, elle s'accommode d'un réalisme qui tend à la vulgarité et qui rompt ainsi pour la première fois – prélude à la décadence – avec les qualités traditionnelles d'équilibre et de mesure, qui n'avaient pas fait défaut même au temps d'Akhnaton. Le sens de la composition, en tout cas, si les scènes apparaissent plus chargées dans l'ensemble et dans les détails, n'a pas perdu de sa souplesse ni de son harmonie dans les lignes. Quant aux couleurs, si elles sont moins lumineuses et restent dans les dominantes marron et vert foncé, les tons, pour être moins agréables dans l'ensemble qu'auparavant, demeurent dans des associations ou des contrastes d'où le goût n'est pas absent et dont l'effet est encore prolongé par les amples robes de lin plissé, serrées à la taille et s'évasant dans les longues manches ou autour des jambes. Par ailleurs, tandis que le travail peut aller jusqu'à la minutie et même la virtuosité, il apparaît souvent négligé, soit dans les contours, soit dans la mise en couleurs, et cela à l'intérieur d'une même scène, ce qui semble exclure la touche de deux artistes différents. Tendance dont la tombe d'Ouserhat (nº 51) est un parfait exemple. Ainsi dans la scène où les deux prêtres-*sem* purifient les deux époux, une ligne parfaitement ondulée suit les gestes des uns aux autres, si rapprochés qu'ils soient par dessus le grand vase, et celui-ci paraît d'autant plus rejeté dans le lointain que, aux pieds des prêtres-*sem*, et légèrement sur leur gauche, des pleureuses accroupies aux bras relevés sous-tendent, dans la partie inférieure de la scène, la ligne qui part des prêtres-*sem* pour aboutir aux époux. Le contraste élégance-vulgarité et son pendant habileté-négligence apparaissent respectivement dans le groupe prêtres-*sem* et pleureuses: sans doute les premiers semblent-ils détachés d'une paroi de tombe du temps d'Amenophis III, encore que la couleur s'étende bien au-delà des contours des mains ou des pieds, mais traits appuyés du contour, disproportion des mains par rapport aux bras, étalement peu soigné de la couleur font perdre aux pleureuses, aux yeux du spectateur, le bénéfice de l'ordonnance parfaite dans l'ensemble même trop serré qu'elles composent. Contraste encore dans la scène du sycomore (pl. 63), entre les dames offrant la flamme et le sycomore lui-même. Pour figurer les personnages, les contours sont fins, notamment dans le profil délicat, les lèvres finement tracées, le léger bourrelet sous le menton dans un visage brun ici, rose là; dans l'ornementation des bracelets, des colliers et des vases; dans le bandeau de tête

(63) Femmes au sycomore





(64) Scènes des champs, dans un décor funéraire

ou de poitrine, la base blanche des pétales de lotus juxtaposés s'amenuisant dans le bleu de la pointe pour faire ressortir l'ébène de la chevelure; même dans les légères lignes de couleurs, ton sur ton, dessinant les plis de la robe transparente qui laisse apparaître le bras et que ne cachent pas les dernières boucles de la longue chevelure. Quant à l'arbre il est aussi chargé sans doute, mais de larges taches de couleurs: feuilles et fruits pressés les uns contre les autres et rattachés comme ils peuvent aux branches qui les supportent et sur lesquelles sont perchés des oiseaux au plumage également sombre et tracé à gros coups de pinceau.

Cet avoisinement à l'intérieur d'une même tombe d'hiératisme et de familiarité, où l'habileté du métier n'exclut pas la négligence, sera la marque des règnes suivants jusqu'à la fin du Nouvel Empire. En même temps apparaissent dans les tombes privées les sujets à symbolisme funéraire, aux thèmes d'abord circonscrits à la montagne thébaine « parturiante » et nourricière. Les sépultures de Deir el-Medineh en sont les principaux témoins. La verve s'y donne encore libre cours dans un réalisme dérivant plus de la condition de ces artisans que d'un héritage amarnien. Si détériorée soit-elle, la tombe d'Ipy, sculpteur du temps de Ramsès II (n° 217), compose, dans un équilibre encore parfait des lignes et des gestes, une suite de *sketches:* construction de sanctuaire, pêche dans les marais, lavage du linge, fabrication du mobilier funéraire... où se pressent dans un brio entraînant jusqu'aux facéties les plus gavroches.

SOUS LA XXe DYNASTIE, ENVAHISSEMENT DES SUJETS SYMBOLIQUES ET PAUVRETÉ DU MÉTIER

Si l'élégance peut encore se manifester à la XXe dynastie, elle est limitée à quelques tombes et à quelques scènes traditionnelles, encore proches de la vie ordinaire. C'est le cas des groupes de famille, dont la tombe d'Inherkhat (n° 299), du temps de Ramsès IV, offre un agréable exemple. Mais les sujets à symbolisme funéraire envahissent de plus en plus le champ jusqu'à prédominer. Les tombes privées perdent leur personnalité qui les différenciait si opportunément des tombes royales, mais, dans une pauvreté forcément plus grande de moyens, n'ont même pas le mérite d'une technique soignée. Une de celles qui plaisent dès l'abord et qui est au nom de Sennedjem (n° 1) vaut surtout par la composition, le style narratif et les couleurs, fortement inspirées de la XVIIIe dynastie, de la grande scène des Champs d'Ialou qui remplit la paroi est du caveau; mais l'ensemble manque de vie, les détails sont négligés et, dans le reste de la tombe, la décoration, empruntée aux livres funéraires et coloriée selon des teintes conventionnelles, criardes et sans nuances, comme de la peinture en bâtiment, est d'un symbolisme froid dans des figurations sans caractère (pl. 64).

Au cours de cette évolution de type classique avec ses débuts

engourdis, la libération de la chrysalide vers les activités de jeu, puis, l'expansion de la vie une fois atteinte, le vieillissement dans l'académisme et la négligence, se déploient deux aspects essentiels du génie artistique égyptien en tension l'un sur l'autre, parfois réunis chez le même artiste: la saisie de l'expression sur le vif, le penchant vers la richesse de décoration. Si l'un suppose rapidité de conception et d'exécution, l'autre analyse minutieuse et lente élaboration, l'un et l'autre peuvent jouer leur partie, mais ils sont entraînés dans des compositions équilibrées de plus en plus étendues où la peinture par ses propres moyens, conquiert souvent la troisième dimension. Toutes qualités qui postulent un climat de libération et de luxe. Aussi attendent-elles pour s'épanouir les règnes d'Amenophis II et de Thoutmosis IV. Le paroxysme atteint pendant la période amarnienne porte en lui-même les germes de la décadence. Un retour à la tradition sous Séti Ier et surtout la prévalence des sujets à symbolisme funéraire accentue la tendance à l'académisme jusqu'à étouffer, malgré quelques sursauts souvent heureux de verve populaire, le métier comme l'inspiration.

Statuaire

PERFECTION DE LA TECHNIQUE

La statuaire du Nouvel Empire constitue peut-être le point de référence le plus commun à l'art de l'Égypte pharaonique, préférablement à toute autre période de l'histoire de celle-ci. C'est qu'elle présente dans un nombre d'œuvres considérable, dû à la longueur de sa durée, à la fois une perfection de métier rarement atteinte et, en dépit de certaines outrances, une unité de style qui la fait reconnaître d'emblée. Les différences de facture selon les lieux d'origine, ont pu suggérer l'existence, à l'intérieur des périodes précédentes, d'ateliers ou d'écoles. Hypothèse malgré tout peu probable et qui ne trouve plus de bases, sauf peut-être pendant le règne d'Akhnaton au cours du Nouvel Empire. L'explication réside dans le perfectionnement de la technique, dans l'affermissement du pouvoir royal et son extension incontestée et dominatrice sur tous les points du territoire, dans la richesse inégalée de la période, enfin dans le souci des souverains de livrer de leurs traits une image divine et, par conséquent, idéalisée. En raison de l'expérience acquise, les sculpteurs avaient certainement été amenés à travailler selon des canons dûment établis, si bien qu'aucune œuvre du Nouvel Empire, si dépourvue d'inspiration soit-elle, ne rompt avec les exigences élémentaires du goût, si bien même que cette élégance des formes ne sera pas rompue par la démesure des innovations imposées par Akhnaton et ira jusqu'à intégrer certaines de

celles-ci. Ce n'est pas à dire qu'à l'intérieur de cette unité d'allure, au long du Nouvel Empire, une évolution du style ne se fasse sentir, sans exclure des poussées dans le sens du conventionnel ou du réalisme, souvent parallèles, parfois en réaction même violente l'une contre l'autre.

STATUAIRE ROYALE

Il n'est pas impossible que la prise du pouvoir par Hatchepsout, assez tôt dans le cours de la XVIIIe dynastie, ait fortement contribué à fixer le style qui apparaîtra si typique de l'Égypte pharaonique. Les rares statues ou statuettes du début du Nouvel Empire ne semblent pas avoir conservé le charme discret émanant des statues de Tétichéri ou du Prince Ahmosé en fin de XVIIe dynastie. L'accent est mis sur l'énergie des traits dans le visage des sphinx en or montés sur un bracelet au nom du roi Ahmosé et qui appartenait à la reine Aahotep (Musée du Caire), tandis que le corps est assez mal proportionné. Si un certain canon qui ne manque pas d'élégance est respecté dans la statue assise d'Amenophis Ier à Turin, les formes sont indiquées plus que modelées et le visage est peu amène; néanmoins le léger gonflement des joues, l'arrondissement des sourcils, qu'une ligne de fard abaisse ensuite en les prolongeant, de même que l'angle extérieur des yeux en deux raies parallèles, sont déjà caractéristiques de la période nouvelle. Déjà aussi dans une tête de Thoutmosis Ier du Musée du Caire, apparaît une sérénité qui met en valeur la symétrie parfaite des deux parties du visage autour du nez long et droit et le traitement général par grandes surfaces, et qui contraste du même coup avec le modelé tourmenté du Moyen Empire. Tels sont les rares monuments qui demeurent des premiers pharaons de la XVIIIe dynastie. Une orientation nouvelle s'appuyant sur une technique tout à fait au point et sachant unir un très discret réalisme à un sens aigu de l'unité, allant même dans les détails jusqu'à la stylisation, y semble déjà inscrite. Est-ce au contraire leur nombre qui en est responsable? Mais les statues d'Hatchepsout qui ont échappé à l'esprit de revanche de son successeur paraissent avoir donné l'impulsion définitive au style du Nouvel Empire. Sans doute bénéficiait-elle du crédit et de la richesse acquis par ses prédécesseurs. Mais malgré ses prétentions à se faire traiter en roi plutôt qu'en reine – peut-être simplement parce que le caractère royal ne pouvait se concevoir qu'attaché au sexe fort – les statues qui la représentent, sauf de rares exemplaires, – comme une statue colossale du Musée du Caire – portent des traits empreints de toute la finesse et, dans une certaine mesure, de la fragilité féminines. S'ajoutant au souci déjà noté chez les souverains de l'époque de livrer d'eux-mêmes, pour revendiquer davantage la filiation divine, des figures idéalisées, la jeunesse et la beauté, plus que la force, marqueront cette période, et l'on

DANS LES DÉBUTS IDÉALISATION DES FORMES QUI N'EXCLUT PAS LA RESSEMBLANCE DU VISAGE

a toutes raisons de penser que l'influence d'Hatchepsout n'y a pas été étrangère.

Deux sphinx à son nom sont significatifs à cet égard. L'un au musée Barraco de Rome dont la tête porte la perruque hathorique, l'autre au Metropolitan Museum de New York, même et peut-être d'autant plus avec la crinière de lion d'où ressort par dissonance la coupe féminine du visage tandis que la forme plus étalée sur le sol et comme au repos du corps du félin fait contraste avec celle prête à bondir des sphinx du Moyen Empire.

Une indéniable unité de style marque donc les œuvres royales de la première partie de la XVIIIe dynastie. Les attitudes peuvent varier: – debout, les bras le long du corps ou devant le tablier; assise, bras croisés ou un seul bras placé devant la poitrine et tenant un insigne royal; à genoux et le corps reposant sur les pieds en posture d'offrande; en sphinx accroupi – les costumes également: lourde perruque, voile-*némès*, double couronne, casque de guerre, pagne de forme diverse ou riche tablier; pour les femmes, longue robe collante, échancrée sur la poitrine en rectangle ou en pointe. Le corps est uniformément allongé et élégant, parfaitement proportionné, de modelé discret au point de paraître conventionnel. La qualité générale du travail fait ressortir péniblement par contraste les rares œuvres moins soignées ou qui paraissent telles, comme c'est le cas du groupe de Thoutmosis IV et de sa mère Tiâa où le granit noir est peut-être cependant responsable du caractère tassé des deux personnages. Il y a pourtant variation des épaules larges de Thoutmosis III à celles étroites d'Amenophis II et aux formes plus épaisses de Thoutmosis IV. Les visages, en tout cas, diffèrent, non plus, comme aux époques précédentes, selon la région d'origine ou le but en vue, mais uniquement selon chaque personnage. Sans doute, et c'est ce qui fait l'unité et même la beauté du style en même temps que sa caractéristique, le traitement par grandes surfaces rompt-il avec le rendu de l'expression du Moyen Empire en reprenant la tradition memphite de l'Ancien Empire, mais le métier est devenu à la fois plus élaboré et plus habile, sachant par le jeu des lignes et des plans reproduire la personnalité de chacun et, l'on peut s'en convaincre par la différence des physionomies, la ressemblance par rapport au modèle. L'idéalisation, au lieu d'éloigner de celui-ci, se circonscrit ainsi dans des limites telles qu'elle permet de pénétrer en lui plus profondément que jamais et d'atteindre, au rebours de tout académisme et par simple suggestion, mais combien savante, la perfection de l'art. C'est ce qui ressort en particulier de la tête d'Hatchepsout (pl. 65), dans sa statue assise de New York, à la forme triangulaire, où le léger et progressif creusement des joues autour du nez fait sourire les yeux effilés de chatte pleine d'une



(65) La reine Hatchepsout (détail)


Amenophis III vieillissant

Thoutmosis III

froide astuce que corrige, dans le sens de la féminité, la moue de la bouche petite et sensible. La coupe du visage de Thoutmosis III semble l'apparenter à celui de sa tante, mais rien ne serait plus trompeur. Il est très nettement plus carré (pl. 66), et, si bien tourné qu'il soit, essentiellement masculin et même de résolution franche, presque farouche dans sa statue debout du Caire, en particulier: yeux ordinaires sous les sourcils stylisés, mais pommettes qui arrêtent momentanément la longue surface des joues en prolongement des oreilles, mâchoire inférieure précise, quoique un peu en retrait, – tout le faciès est orienté vers le nez d'ailleurs long et même proéminent. La tête d'Amenophis II, plus enfoncée dans les épaules, sur un corps au modelé plus discret, mais, comme on l'a vu, différent de celui de son prédécesseur, est plus harmonieuse, notamment dans sa statue du Caire en posture d'offrant et, du coup, peut paraître plus conventionnelle. Mais s'il en eût été ainsi, cette décadence, selon toutes chances, se serait poursuivie sous son successeur, dont le visage en hexagone, par suite de la saillie des pommettes à l'extérieur, – sur son monument du Caire où même sur celui du British Museum, dont le corps d'offrant à genoux demeure plein d'élégance – montre que la recherche de ressemblance sous l'idéalisation des traits s'est maintenue. Il reste à se demander si le groupe du Caire figurant en granit noir ce dernier roi avec sa mère, au lieu d'être dû à un ciseau moins habile ou plus négligent, n'accuse pas un souci de réalisme, déjà apparent dans la statue debout du Caire d'Amenophis II, qui s'accentuera dans les monuments d'Amenophis III pour s'épanouir sans contrainte dans ceux d'Akhnaton. Dans ce groupe, en effet, à côté de la masse du corps de Thoutmosis IV, d'ailleurs déporté vers celui de Tiâa dont il entoure la taille de son bras, le visage et les formes de celle-ci sont nettement plus élégants, presque conventionnels: c'est donc moins la négligence qu'il faut distinguer dans la facture du corps du roi qu'une intention de réalisme.

AVEC AMENOPHIS II, APPARITION DU RÉALISME QUI S'ACCENTUE AVEC AMENOPHIS III

Cette intention devient de plus en plus évidente dans les monuments royaux du temps d'Amenophis III. Sans doute un certain nombre d'entre eux restent-ils fidèles à la tradition héritée des débuts de la dynastie, par exemple la tête du Louvre ou le Sphinx du Caire, – ou encore, bien qu'on puisse en rendre en partie responsables les grandes dimensions, la tête colossale conservée au Louvre ou même le groupe colossal du Caire. Mais jusque sous le conventionnel s'insinue la recherche de réalisme. On peut hésiter déjà, à propos de la tête du Musée de Cleveland, – surtout si on la rapproche des statues de Toutankhamon –, à y reconnaître des traits un peu béats et stéréotypés plutôt que les courbes fragiles d'un visage d'adolescent. Mais dans la tête colossale du British Museum, les joues plates et les lèvres serrées sur le menton proéminent s'insurgent évidemment

contre la stylisation des sourcils. Surtout deux statuettes en bois du roi vieillissant, l'une à Hildesheim, l'autre au Brooklyn Museum (pl. 66), contrastant avec une autre de même matière au Louvre, présentent une accentuation des lignes très expressive, qui a été reprise d'ailleurs dans les têtes de Tii des Musées du Caire et de Berlin: coins tombants et désabusés de la bouche, empâtement de la poitrine, de l'abdomen et des cuisses, – qui rompt délibérément avec l'équilibre réalisé au début de la dynastie. L'idéalisation est cette fois abandonnée pour un réalisme qui, dans un canon encore respectueux des proportions, mais où la grâce fait place à la mollesse, ne pourrait se mesurer avec celui si vigoureux de la XII[e] dynastie. Dans le sentiment commun des amertumes de la vie et de l'appréhension de la mort, le pathétique émanant du masque de Sésostris III au Louvre n'est plus ici que lassitude et abdication.

C'est donc au plus tard au cours du règne d'Amenophis III, on n'en doute plus maintenant, que s'est opérée la rupture avec l'idéal artistique du début de la dynastie. Le souverain régnant en fut-il responsable? L'expression désabusée inscrite sur les représentations en bois du roi et de la reine vieillissants et qui s'accorde mal avec le goût de vivre, si forcé soit-il, d'Akhnaton le laisse penser. Il n'est pas impossible que le roi, conscient d'une dégénérescence physique accentuée par les mœurs importées des pays conquis de l'Asie, ait, en fin de règne, estimé inutile de les voiler davantage sous l'idéalisation traditionnelle, sans bénéficier pourtant comme son fils de l'élan de la jeunesse pour l'imposer comme canon de beauté à ses sujets. Mais son successeur n'aura plus qu'à animer ces tendances de sa flamme intérieure pour traduire son idéal nouveau.

LES TROIS MANIÈRES DE LA PÉRIODE AMARNIENNE

C'est dans la statuaire que s'exprime peut-être avec le plus de nuances l'art de la période amarnienne. Sans qu'il soit possible, en effet, d'assigner de l'une à l'autre des frontières, se compénétrant même de la façon la plus subtile, trois manières le caractérisent, oscillant entre deux pôles de stylisation dont on s'étonne, en fin de compte, qu'ils ne soient pas tellement à l'extrême l'un de l'autre. Ces trois manières ont en commun, sauf exceptions limitées à des statues acéphales de princesses, la lourdeur du corps, le développement de la partie antérieure des cuisses et, notamment chez le roi, une poitrine adipeuse, ainsi que le ballonnement du ventre souligné par la forme échancrée du pagne. Toutes trois, également, insistent sur l'allongement de la tête, traitée en pyramide à angle aigu, dont la longueur est accentuée par le développement, chez les princesses, de la partie occipitale du crâne et par la coiffure du roi ou de la reine. C'est dans le dosage de ces éléments ainsi que des détails du visage que les différences apparaissent.

Un lot de statues plus grandes que nature d'Amenophis IV (pl. 67), trouvé dans une cachette de Karnak, réunit des œuvres datant de l'époque où le roi ne s'était pas encore installé à Tell el-Amarna. Aucune jeunesse ne se dégage de la physionomie non plus que du corps. Le hideux, dans un être marqué par la dégénérescence, semble y être cultivé pour lui-même. Tout y apparaît comme un défi lancé dès la montée sur le trône à la face d'Amon et de ses prêtres, et rien n'expliquerait mieux, en plus de l'opposition au caractère hérétique de la religion atonienne, l'acharnement de ceux-ci à détruire la mémoire d'Akhnaton. Les exagérations monstrueuses, poussées là plus loin que dans aucune autre œuvre du règne et aussi bien dans le visage que dans les membres, confèrent à ces statues une unité de stylisation qui pourrait, du point de vue artistique, les faire considérer, sinon comme des chefs-d'œuvre, du moins comme un arrachement aux conventions, comparable aux tentatives les plus modernes et qui a du moins le mérite de ne pas éliminer le meilleur de la tradition. Même, en effet, dans ces visions d'horreur, qui font penser aux images reflétées dans un miroir déformant, l'artiste maintient explicitement la tension des deux termes entre lesquels doit évoluer tout art véritable: le réel, constitué par les divisions même étirées d'un corps en fait disproportionné, et l'idéalisation traduite par le rythme rigoureux et cependant souple qui se propage de l'une à l'autre de ces divisions. Le visage obéit aux mêmes règles: si l'allongement des lignes et la grosse lèvre inférieure d'une bouche qui barre toute la largeur d'un faciès étroit choquent au premier abord, l'équilibre est rétabli par la légère saillie des pommettes et l'arrondissement du menton. Sous les outrances, un style est ainsi créé, qui se retrouve dans la statuette aux traits plus marqués ou dans la tête ornement de harpe, toutes deux en bois et au Louvre: la ligne sans relais du front à la base du nez, le creusement des joues sous les pommettes légèrement saillantes et les yeux entrouverts, le menton long et arrondi sous les lèvres avançantes donnent à ces visages une expression pathétique, obtenue dans une tout autre tonalité – celle de dissonances – mais non moins émouvante que celle, réaliste et discrète, du masque de Sésostris III.

Il faut placer à l'opposé le buste bien connu d'Amenophis IV (pl. 68), en calcaire peint du Louvre. La finesse du grain, la blancheur maladive d'une pierre que ne rehausse plus la couleur et qui ne résiste plus guère à l'action du temps s'accordent avec l'extrême délicatesse d'un masque aux lignes jeunes et harmonieuses que met encore en relief l'allongement en hauteur et l'élargissement du « casque » bleu. Cette fois, si la coupe du visage est encore longue et le prognathisme encore décelable de profil, les pommettes ne sont pas apparentes, le relais du front au nez

est marqué, tout reste régulier, plus exactement tout est fondu dans une idéalisation de jeunesse et de spiritualité qui place cette tête, comme les statues de Karnak, mais à l'autre extrême, dans un monde très loin de la vie quotidienne.

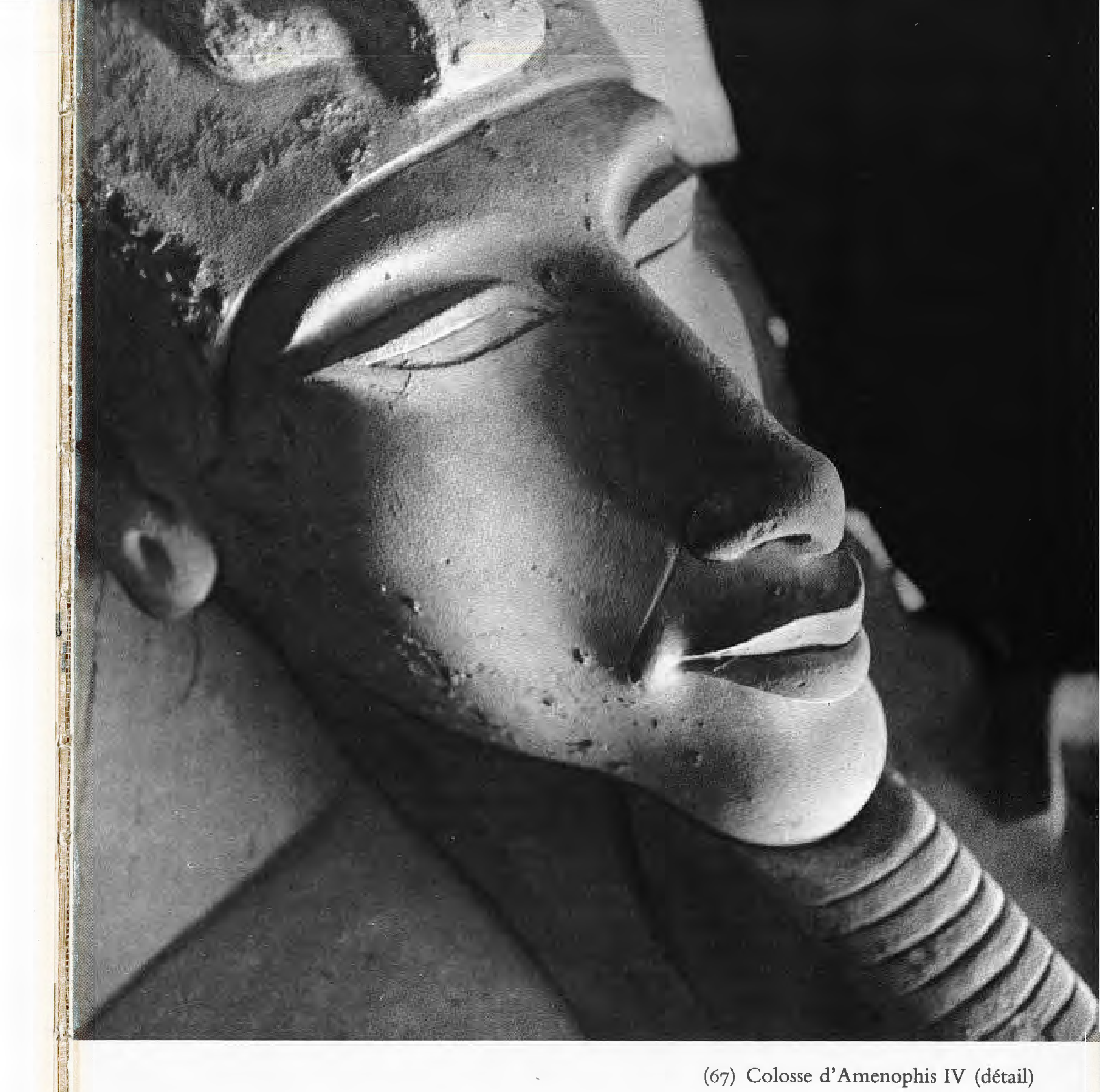
C'est dans la zone intermédiaire, et elle reste très large, qu'il faut placer, se rapprochant plus ou moins de l'un de ces pôles, les autres statues, bustes ou têtes appartenant à la période amarnienne. S'il y a stylisation – et, lorsqu'il s'agit d'art, on ne peut y échapper tout à fait – elle n'est poussée à aucun paroxysme; s'il y a réalisme, il demeure dans les limites du normal.

Les trois portraits de Nefertiti, à divers degrés et à divers titres célèbres – buste et statue à Berlin, tête du Caire, – constituent la meilleure illustration de cet équilibre. Le buste de Berlin de la reine (pl. 69), se rapproche peut-être le plus de celui du roi au Louvre, extérieurement par le choix de la forme générale, celui d'un buste, où la tête, encore allongée par une coiffure à extrémité évasée, ressort – de face perpendiculairement, de profil en plans brisés – sur la ligne des épaules; intérieurement par la finesse du visage, dont la découpure en triangle isocèle encore allongée par la coiffure demeure très souple grâce aux courbes des sourcils et des paupières tombantes, à la légère saillie des pommettes, au gonflement des lèvres. Pourtant les yeux se rapprochent de ceux des colosses d'Amenophis IV de Karnak, et, comme chez ceux-ci, il n'y a pas d'arrêt entre la ligne du front et celle du nez. En revanche, les proportions sont souverainement harmonieuses, les plans, très doux, convergent sans effort, quelle que soit la direction d'où ils partent, dans la ligne générale. Le coloris brutal de la coiffure ou du collier, contrastant avec la nudité actuelle de la pierre dans le casque et le buste d'Amenophis IV, font ressortir peut-être encore davantage la pureté du masque souligné de couleurs de la reine.

Même coupe de visage, coiffure à peine différente, angle semblable de la tête par rapport aux épaules dans la statue de Berlin (pl. 71), mais les traits si charmants sont tirés par une vieillesse triste dans la bouche sensiblement plus en avant et aux lèvres serrées, au point que la tête si légère dans le buste de Berlin apparaît ici comme un poids tendu par le cou grêle au-dessus d'une poitrine tombant sur une taille épaissie. Cette avancée des lèvres rapproche la tête de celles des colosses de Karnak ou de celles de même style, mais il n'y a dans la statue de Nefertiti aucune outrance, tout reste proportionné, elle est bien dans le réel d'une simple femme aux traits marqués par l'âge et qui se résigne mal à la perte de sa beauté.

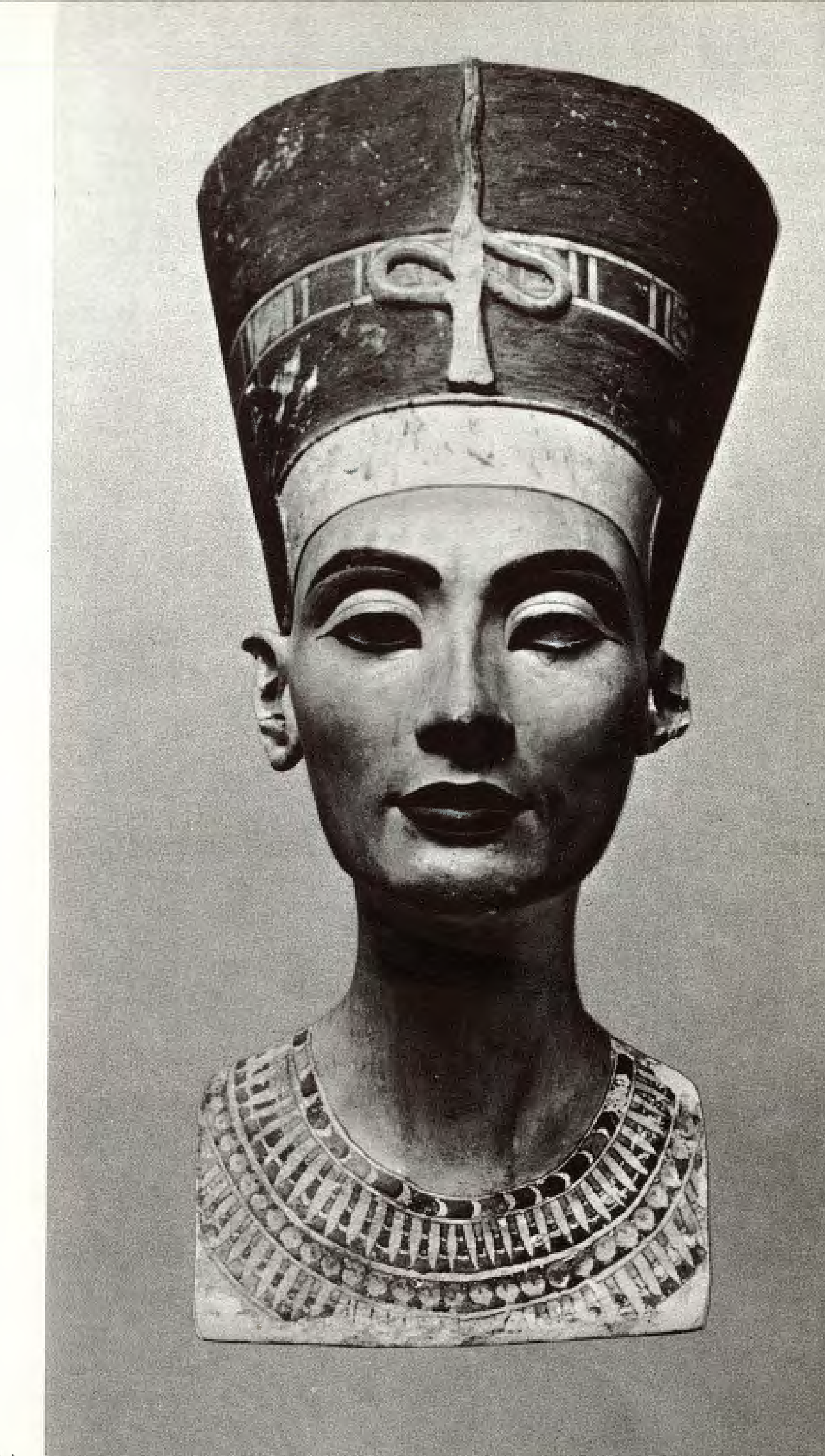
C'est dans la tête inachevée du Caire (pl. 70) que celle-ci apparaît peut-être le mieux, parce que l'équilibre entre les diverses tendances de l'art amarnien semble y être atteint. Bouche en avant, mais léger changement de l'angle du nez par





(67) Colosse d'Amenophis IV (détail)

(68) Buste d'Akhnaton



(69) Buste de Nefertiti



(70) Tête de Nefertiti

(71) Nefertiti vieillissante



(72) Toutankhamon sortant du lotus

rapport au front, yeux tracés d'une ligne noire sous l'arcade sourcilière toujours arrondie, pommettes plus saillantes sur des joues tombant toujours droites mais dans un masque moins allongé, plans qui se compensent et convergent vers le centre en gardant à chaque trait son individualité dans une expression de repos vivant, ce visage accomplit la gageure de rester dans l'humain tout en le transcendant, chef-d'œuvre sans contredit de la sculpture de tous les temps.

Si révolutionnaire qu'il paraît être, l'art amarnien reste fidèle aux lignes générales du style de la XVIIIe dynastie. S'il accentue et arrondit les formes du corps, le souci de réalisme aussi bien que le paroxysme de la stylisation se laissent contenir dans le respect des proportions fondamentales et, dans bien des cas, spécialement dans le rythme du corps féminin, peut aussi bien se plier aux règles du plus vibrant équilibre, comme dans le corps de princesse du Brooklyn Museum, que traduire dans des formes alourdies la sensualité du temps, comme dans les corps de princesses à Philadelphie ou au Louvre. Le traitement du visage procède toujours par grandes masses exclusives du modelé. La nouveauté consiste dans la poussée à la limite de cette technique par étirement en longueur, conforme d'ailleurs par le fait même aux lignes de direction de la XVIIIe dynastie, avec atténuation, parfois suppression des angles saillants (pommettes) ou rentrants (passage du front au nez). Horreur ou finesse extrêmes ainsi obtenues étaient sans doute nécessaires pour l'éclosion des chefs-d'œuvre d'équilibre et pourtant de suavité qui se placent au lieu de rencontre des deux mondes irréels entre lesquels a oscillé, en proie à la révolte, l'âme inquiète et passionnée d'Akhnaton.

APPARITION DE L'ENFANT ET DE L'EXPRESSION DANS L'ART AVEC TOUTANKHAMON

L'apparition de l'enfant dans l'art comme sujet qui se suffit s'était produite à la période amarnienne, sous les traits des filles d'Akhnaton, en peinture ou en sculpture. Elle est consacrée plus officiellement encore dans la personne royale de Toutankhamon. Mort vers l'âge de 17 ans, les statues de ce roi exhalent les unes toute la fraîcheur d'une vie qui s'éveille, les autres les affres étonnées d'un être qui sent cette vie s'échapper sans qu'elle ait pu s'épanouir. Toutes retiennent donc de l'art amarnien un souci pour rendre l'expression qui d'ailleurs ne sera plus absent des figurations, toujours traitées à grandes masses, de la XVIIIe dynastie. Le souci de ressemblance, qui avait su, au début du Nouvel Empire, s'accommoder d'un style idéaliste, ne cesse pas d'être présent. Il se manifeste dans le visage plus large que long de Toutankhamon. Visage de tout jeune garçon, aux traits arrondis et à peine formés, au regard candide, dans la tête sortant d'une fleur de lotus (pl. 72), au Musée du Caire, – d'adolescent vibrant tout fier de son casque bleu qui contraste avec la jeunesse de la physionomie dans celle du Metropolitan

Museum de New York, – de jeune bourgeois un peu empâté dans le long buste en bois du Caire, – de personnage idéalisé aux traits harmonisés dans les statues ou têtes d'Amon de Karnak, de Bruxelles ou de Paris, – de personnage officiel, mais déjà empreint de tristesse dans la tête de Boston et la statue en granit du Caire, – de moribond désespéré dans les masques des deux sarcophages en or (pl. 73).

LA FIN DE LA XVIII[e] DYNASTIE

Les quelques monuments qui subsistent des rois Aï et Horemheb se partagent entre les tendances qui se sont fait jour depuis le début de la XVIII[e] dynastie. Une tête d'Aï du Caire aux plans admirablement coupés, et une statue accroupie d'Horemheb au Metropolitan Museum de New York, antérieure à son accession au trône, retiennent beaucoup de la recherche de l'expression inaugurée sous Toutankhamon. Plus idéalisés et se raccordant au style de Thoutmosis III, une statuette en bois du Caire que l'on attribue à l'un ou à l'autre, et un groupe assis d'Horemheb avec Horus, de Vienne, tandis qu'un colosse de Berlin au nom d'Aï est dans la note de stylisation agressive des colosses d'Akhnaton de Karnak, achèvent le cycle.

RETOUR À L'IDÉALISME AVEC SÉTI I[er]; PERPÉTUÉ AVEC RAMSÈS II, MAIS QUI VOISINE ENSUITE AVEC LA LOURDEUR

Le retour au style du début de la XVIII[e] dynastie, amorcé au moins par Horemheb, s'affermit au début de la XIX[e] avec Séti I[er] et marquera cette dynastie et la suivante. Il produit des œuvres d'une grande pureté de facture, tendant pourtant au conventionnel, comme le masque et le buste de Séti I[er] au Caire, l'admirable statue de Ramsès II à Turin (pl. 75), et la tête du même roi au Metropolitan Museum de New York. A partir de Ramsès II, pourtant, et à côté de ces formes parfaitement proportionnées et modelées où se retrouvent les qualités les plus traditionnelles de la sculpture égyptienne portées à leur plus haut degré, s'introduit un style d'une lourdeur appuyée; les proportions sont respectées, mais la coupe du visage de triangulaire devient ronde, la tête rentre dans des épaules exagérément relevées, tandis que, de chaque côté des pectoraux saillants, les bras musclés sont tendus le long du corps qui s'appuie sur des jambes non moins fortes.

Ce style fait trop contraste avec le premier pour n'être pas intentionnel. Quand on songe aux colosses qui se multiplient sous le règne de Ramsès II, notamment à ceux en très haut relief au point d'être de véritables statues, en avant du temple d'Abou-Simbel ou sur les colonnes de ce temple ou sur celles du temple de Gerf Husein, on est tout naturellement amené à penser qu'il veut contribuer à imposer au peuple égyptien comme aux nations qui lui sont soumises l'idée de la puissance royale. Les traits du roi semblent être conservés dans quelques monuments à mi-chemin de ces deux styles. Malgré leurs dimensions, la tête



(73) Sarcophage de Toutankhamon

Visage tragique de Toutankhamon

4) Colosse de Ramsès II
à Abou-Simbel (détail)

colossale en granit noir sur le sol de la seconde cour du Ramesseum, comme celles des colosses assis d'Abou-Simbel (pl. 74), dont la photogrammétrie (*fig. 78*) a permis d'enregistrer la ressemblance relative avec la statue de Turin, sont d'un équilibre qui milite en faveur de cette conclusion.


78

Encore qu'on les retrouve, ces tendances extrêmes s'amenuisent avec Merneptah et Séti II. Le colosse de Séti II au Louvre et sa statue au British Museum se partageraient entre les deux premières. Ramsès III, dans son admiration pour son grand homonyme, en ranime les caractéristiques dans une statue de style idéaliste à Boston (pl. 75), au contraire grossier à Philadelphie (pl. 75), tandis qu'une statue debout du Caire nous livre sans doute, dans une coupe de visage plus rectangulaire, ses véritables traits. Ce sont les deux tendances extrêmes qui prévalent jusqu'à la fin de la XX[e] dynastie. Si elles assurent encore longtemps une certaine unité de style, elles sont déjà, par le conventionnel dont elles sont marquées, sur le chemin de la décadence.

STATUAIRE CIVILE

A la différence des époques précédentes où elle marquait dans les œuvres plus officielles un temps de retard, la statuaire civile se modèle étroitement sur la statuaire royale et suit de près son évolution. En même temps que la personne du souverain, en dépit de ses efforts pour maintenir son caractère divin, se rapproche de ses sujets et que ceux-ci participent de plus en plus à ses privilèges, la richesse des butins ramassés en Asie s'étend au pays tout entier, les ateliers se multiplient et, en perfectionnant leur technique, ne peuvent qu'en faire bénéficier tous leurs clients, aussi bien royaux ou nobles que bourgeois et gros propriétaires. La technique, par le fait même, est uniformément d'une haute qualité; rarement apparaissent grossièreté et vulgarité; mais en contrepartie la statuaire privée rompt avec le réalisme qui, aux siècles précédents, avait constitué son originalité et manque à son rôle implicite de renouveler l'inspiration de la statuaire royale qui, en revanche, impose le style.

VARIÉTÉ DES ATTITUDES

La différence avec la statuaire royale est dès lors purement extérieure et consiste presque uniquement dans la variété des attitudes ou des actions représentées, seul domaine où peut s'exercer la liberté individuelle. Si l'on passe, comme étant par essence conventionnels, sur les *ouchebti(-ou)*, les laraires et les multiples objets votifs à figure humaine, il faut mentionner, – en plus des attitudes traditionnelles ou imitées de la statuaire royale: groupe assis ou debout, scribes accroupis, statues naophores, dont beaucoup agenouillées, – une catégorie, à première vue assez curieuse, les statues-blocs (pl. 76), apparues timidement

au Moyen Empire et qui se multiplient à l'époque ici étudiée. Elles correspondent, en fait, à une attitude de repos encore habituelle chez les fellahs de l'Égypte d'aujourd'hui et qui, adoptée par des Égyptiens d'autrefois dans les temples, symbolisait dans les statues à la fois leur présence proche de celle de leur médiateur royal auprès des dieux et, dans leur regard, la contemplation du divin.

CONVENTION DU STYLE

En dépit de ces différences extérieures et de sa qualité, le style de la statuaire privée reste donc uniforme et quelque peu conventionnel. Tout en respectant la suite chronologique, on se contentera ici de mettre en valeur les œuvres qui émergent, en distinguant néanmoins entre celles en pierre et celles en bois.

Deux groupes du temps d'Amenophis II, celui de Sennefer, Senaï et leur fille, au Caire, et celui de Kaémimen, Meritrê et leur fils, au Louvre, dont l'attitude est semblable, sont en contraste marqué de style. Dans le premier, les corps sont épais et lourds et, malgré le sourire des lèvres et, sous la poitrine de l'homme, les plis conventionnels du ventre, il y a à la fois recherche de réalisme dans les traits appuyés des personnages et recherche de stylisation dans la symétrie inversée de la perruque retombant en arrière, des épaules larges et des hanches étroites chez l'homme, de la perruque retombant en avant, des épaules étroites et des hanches larges de la femme, – stylisation dans le sens de la lourdeur, accentuée par le croisement serré des bras qui passent derrière les corps et par l'occupation totale de l'intervalle entre ceux-ci par la présence de la jeune fille. Stylisation au contraire dans le sens de la légèreté dans le groupe du Musée du Louvre: tailles allongées, écart entre les corps accentué par les vides entre les bras croisés dont seulement l'extrémité passe derrière le dos du conjoint et par l'intervalle laissé de chaque côté du fils, élégance des jambes et des pieds jusque dans le traitement des orteils, enfin souplesse et discrétion du modelé dans le torse, finesse dans le visage.

Si l'ensemble a une allure un peu trop géométrique et si les membres sont trop cylindriques dans la statue agenouillée de Sétaou, entourant de ses bras le corps replié d'un cobra (Musée du Louvre), le visage arrondi mais plein de charme, sous l'épaisse perruque, correspond bien au style de l'époque de Thoutmosis IV.

CONVENTIONNEL DANS LE RÉALISME MÊME

Le réalisme qui se fait jour dès ce moment s'affirme sous Amenophis III spécialement d'une statue à l'autre, toutes au Caire, de son architecte Amenhotep, fils de Hapou (pl. 77). Dans deux d'entre elles, les plis du ventre sont conventionnels et dans toutes aussi le relâchement des muscles pectoraux; mais dans celle à pose de scribe accroupi aux jambes apparentes, le



(75) Ramsès II (détail), Turin



Ramsès III (détail), Philadelphie



Ramsès III (détail), Boston



(76) Senenmout et Neferouré

visage, quoique jeune et un peu stylisé dans la partie supérieure, est individualisé par les lèvres épaisses sur la mâchoire inférieure proéminente. Les mêmes traits se retrouvent dans la statue debout, mais combien plus accentués dans celle accroupie, aux jambes voilées par la robe; le ventre est également masqué et soutenu par celle-ci dans une sorte de souci de coquetterie, mais cette recherche fait d'autant plus contraste avec les pectoraux qui retombent lourdement par-dessus et surtout avec le visage aux joues creusées, au nez aplati, où ressortent, au-dessus du cou ridé et tendu en avant, les yeux sous le front droit et l'ensemble lèvres et menton: attitude réfléchie de vieillard qui s'apparente, dans sa tranquillité résolue et seule peut-être du Nouvel Empire, aux œuvres les plus émouvantes du Moyen Empire. En revanche, la tendance plus idéalisée du temps d'Amenophis III est patente dans le groupe enlacé de Nebsen et Nebetta au Brooklyn Museum de New York, et, sans doute, dans un groupe célèbre du British Museum (nº 565).

La fameuse « tête Salt » du Louvre, qu'on a pu longtemps attribuer à la IVe dynastie, appartient plus sûrement à l'époque d'Akhnaton ou à celle qui la suit immédiatement. Les pommettes saillantes l'associent à la première manière de ce règne, ainsi surtout que le percement du lobe de l'oreille, tandis que le traitement de la bouche fait penser à celui de la manière intermédiaire et à la bouche de Toutankhamon dans la plupart de ses statues. On ne peut qu'y admirer l'équilibre des plans ménageant une certaine idéalisation dans un visage qui devait être naturellement assez brutal.

Deux têtes très belles de statues tronquées de Florence s'apparentent, chacune dans des formes différentes et sans doute réalistes, plus arrondies chez l'une, plus creusées chez l'autre, mais toutes deux par le regard voilé et comme intériorisé et la bouche mince, au visage grave du général Horemheb et semblent bien être par là, comme on l'a souligné, contemporaines de Toutankhamon.

De l'époque ramesside peu d'œuvres ressortent. Sauf en ce qui concerne le traitement des habits et de la parure, poussé très loin dans le détail de la perruque et des plis des robes bouffantes, le métier, surtout en ce qui concerne le visage, semble s'être simplifié. C'est toujours la technique de grandes masses, avec le respect des proportions, mais il y manque l'équilibre et l'opposition des plans qui suggéraient par eux-mêmes la personnalité profonde du sujet. C'est pourquoi la manière est tantôt conventionnelle, sans exclure pourtant un certain réalisme, comme dans la statue de Siésé en naophore au Louvre, tantôt avec accentuation du réalisme, par le simple épaississement de traits, autrement conventionnels, comme dans la statue accroupie de Iyou, également au Louvre.

MODELÉ PLUS POUSSÉ DANS LE BOIS

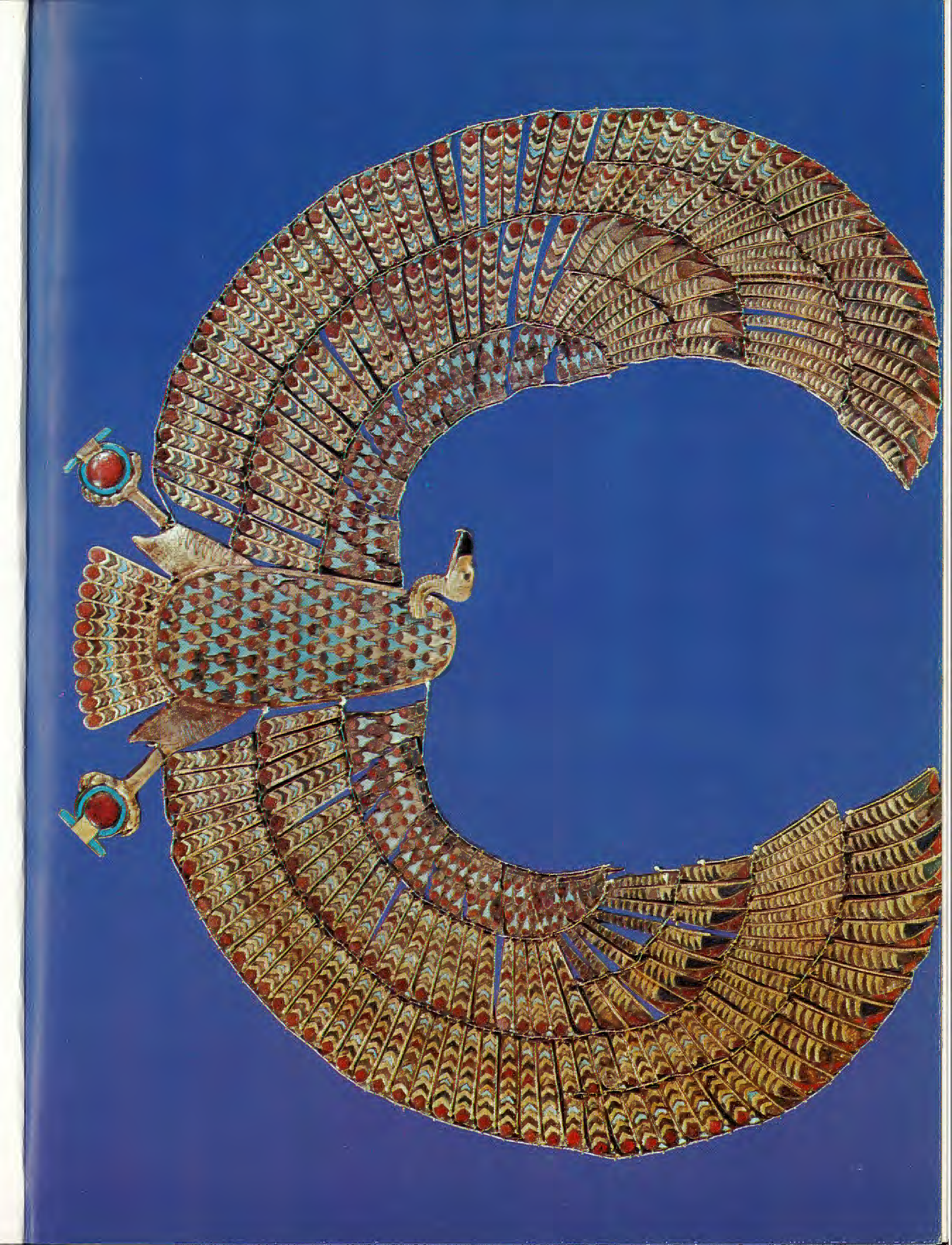
A la différence de la pierre, le bois offre des possibilités de modelé qui, à une époque où les artistes bénéficiaient à la fois d'une longue tradition esthétique et de toutes les ressources accumulées de la technique et du luxe, sont utilisées par eux avec un goût inégalé.

Celui-ci se manifeste dès le temps de Thoutmosis I[er] dans deux statuettes, homme et femme, de Moscou. Les attitudes sont rigides, le regard fixe, mais les visages sont fins et vivants et, dans le traitement du corps assez puissant chez l'homme, allongé et affiné à l'instar de ceux du Moyen Empire chez la femme, le modelé, tout en étant discret, est en net progrès par rapport aux époques précédentes, par l'union du procédé par grandes masses au souci de ne négliger les proportions d'aucun membre.

Un groupe de statuettes de femmes provenant de Medinet el-Gourob, dont deux au Brooklyn Museum de New York, contraste avec une statuette d'homme de Berlin. Toutes appartiennent à l'époque pré-amarnienne ou amarnienne. L'accentuation des déformations amarniennes est plus poussée et même hideuse dans les premières, tandis que dans la dernière elle respecte les proportions fondamentales. Le contraste même souligne la variété d'utilisation qu'offre à l'artiste une matière plus tendre que la pierre et qui, une fois polie, capte et renvoie la lumière, la fait danser en quelque sorte, alors que la pierre la plus employée – calcaire ou grès – l'arrête et la neutralise.

LA DAME TOUY

C'est de cet ensemble de ressources, d'inspiration autant que de métier, que sait jouer avec un goût suprême le créateur de la statuette de la Dame Touy (pl. 78). Il n'est que de la comparer avec la Dame Naï, également au Louvre, pour apprécier dans l'une et dans l'autre l'équilibre des qualités héritées des essais de libération amarniens et de la stylisation du Nouvel Empire, mais aussi pour mesurer de l'une à l'autre la distance qui sépare un exemplaire simplement conforme aux canons en usage et une œuvre qui atteint le sommet de l'art. Perruque abondante, tête fine et expressive plus souriante chez Naï, plus grave chez Touy, corps serré sans être le moins du monde masqué par la longue robe, jambe gauche légèrement en avant, bras droit retombant le long du corps, tandis que la main gauche au bout du bras replié vient appuyer un objet sacré entre les deux seins, tout cela est commun entre les deux statuettes. Les seules différences dans l'aspect général sont chez Naï un bassin assez large, une perruque aux boucles plus épaisses et le tracé plus rude d'une étroite bande verticale sur le devant de la robe. Mais ces différences prennent toute leur valeur chez la Dame Touy: la perruque, très travaillée et aux lignes de boucles extrê-







(77) Amenhotep,
fils de Hapou


(78) La dame Touy

mement fines dont les dernières rangées plus serrées vers le bas entourent de plus près les épaules, fait d'autant plus ressortir, par sa riche et pourtant légère retombée, le visage expressif qu'elle encadre et, de là, les longues formes à peine voilées; le geste de la main gauche vers la poitrine rompt complètement la raideur qui eût pu résulter de l'attitude debout et de l'allongement du bras droit le long de la hanche; l'atténuation de la bande verticale sur le devant de la robe n'interpose aucun obstacle. La robe épouse étroitement le corps; la tension de l'étoffe d'une jambe à l'autre ne ménage que des zones d'ombre rares et lentement dégradées au profit de la lumière qui joue sur les formes aux courbes longues et pleines et, pour qui les voit de côté ou de face, met leur galbe parfait en pleine valeur. Chef-d'œuvre qui peut être considéré comme le triomphe de la sculpture égyptienne dans son postulat essentiel: harmonie de plans ou de volumes aux passages extrêmement subtils qui dédaigne les détails extérieurs, mais exprime d'autant mieux, parce qu'elle en part, l'intériorité même de la vie.

Arts mineurs

Les pièces de luxe ont atteint, au Nouvel Empire, un développement jusque-là inconnu. C'est, en effet, dans cet ordre d'objets que pouvait le plus immédiatement se manifester l'élévation considérable du niveau de vie des Égyptiens due à la fois au butin comme aux tributs prélevés sur les peuples vaincus et à l'extension des privilèges et des prébendes qui y étaient attachées.

Si nombreuses qu'elles nous soient parvenues, elles restent néanmoins très en dessous de la quantité énorme qui dut être produite à l'époque et dont la plus grande part, formée qu'elle était d'objets de petites dimensions, n'a pu que disparaître au cours des millénaires.

Ce nombre relativement restreint ne permet pas de suivre de près l'évolution du style. Tout au plus peut-on, sur les formes élégantes transmises par le Moyen Empire, voir s'accuser déjà, à partir de Tell el-Amarna et surtout à partir de Toutankhamon, un envahissement de la richesse et une propension à la surcharge dont l'origine asiatique ne fait pas de doute.

Il semble donc préférable ici encore de s'en tenir à la mise en valeur des pièces les plus importantes et de certaines des techniques représentées.

Parmi les objets mobiliers, il faut ranger à part les cercueils et les sarcophages.

CERCUEILS ET SARCOPHAGES

La forme des cercueils en honneur sous le Moyen Empire – celle d'un parallélipipède droit, au couvercle bombé – est toujours usitée, mais s'augmente de figurations divines en petit nombre, dont naturellement celles d'Isis et Nephtys, généralement peintes sur les côtés. Elle se perpétuera jusqu'à la fin de l'histoire de l'Égypte.

Il semble que la fin de la XIIe dynastie ait inauguré le type anthropoïde de cercueil qui va être prépondérant à partir du Nouvel Empire, au moins dans les classes aisées. Faits de bois ou de cartonnage, ces cercueils s'emboîtent par trois, épousant étroitement la forme de momie couchée sur le dos imposée au cadavre, avec masque humain apparent.

Il n'est pas hors de propos de citer ici les trois cercueils emboîtés de Toutankhamon, successivement, du plus grand au plus petit, de bois doré, de bois recouvert de feuilles d'or battu, enfin en or massif, ainsi que le masque également en or massif – la cuve de granit qui les contenait étant placée à l'intérieur des quatre coffrets dorés en forme de dais emboîtés les uns dans les autres.

De type assez simple sous la XVIIIe dynastie, cette reproduction en bois et cartonnage de la gaine de momie s'orne à la XIXe dynastie, à l'extérieur sur vernis jaune, à l'intérieur sur peinture blanche, dans les compartiments ménagés par le croisement de bandes transversales et verticales, de scènes funéraires qui se multiplient par souci d'assurer une protection magique. L'un des plus beaux et qui sacrifient le moins à cette dernière tendance est la cuve d'Amenemope au Louvre. A la XXIe dynastie, le caractère complexe et mécanique de ces représentations témoigne de l'orientation plus poussée encore vers les formulations magiques, décadence de l'art qui correspond à l'appauvrissement de l'inspiration religieuse, consécutif à l'affaiblissement du pouvoir royal.

Cette forme anthropoïde du cercueil, en rompant avec la forme parallélipipédique plus commune, a dû mener aux sarcophages en pierre de forme presque gigantesque, dans lesquels ils étaient contenus et qui ont été utilisés pour plusieurs momies de pharaons. Ces sarcophages se distinguent par le couvercle d'où se détache en haut-relief la représentation couchée en « gisant » du Pharaon. L'un des plus beaux est celui en granit rose de Ramsès III, dont le couvercle est au Fitzwilliam Museum de Cambridge, tandis que la cuve est au Louvre. Sur les côtés de celle-ci se déroulent des scènes de voyage solaire, marquées par incision. On ne peut qu'admirer au pied et à la tête, à l'extérieur, les silhouettes agenouillées d'Isis et de Nephtys, dont les bras étendus prolongés par les ailes de vautour colorées en bleu, assurent la protection du pharaon. Cette protection est signifiée jusque dans la sculpture par la forme même du sarcophage

VI. Vase en calice de lotus

qui reproduit celle d'un cartouche couché, c'est-à-dire de la boucle de corde avec nœud, allongée sur les côtés pour enclore le nom du pharaon et qui représente le cerne du soleil – utilisation plus parlante encore que bien d'autres, mais surtout conçue comme magiquement efficace, des idées solaires et de la divinisation du Pharaon.

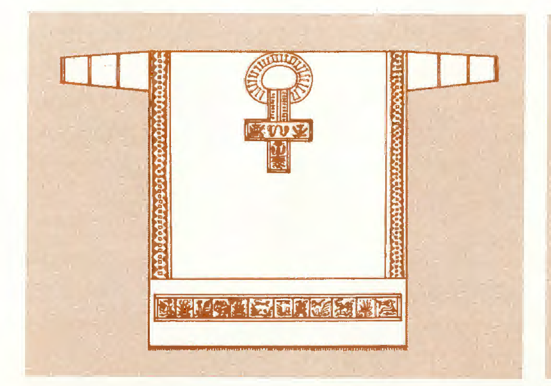
PAPYRUS ENLUMINÉS

L'usage de placer des rouleaux de papyrus funéraires dans les tombes correspond à la fois à un recours plus grand à la magie et à l'extension, poussée aux moins riches, des rites funéraires. Les pharaons comme leurs sujets éprouvent davantage le besoin de s'assurer l'au-delà par les procédés les plus tangibles comme les plus multipliés. C'est la grande époque des « déclarations d'innocence » et des rites d'exécration, dont les formules couchées sur papyrus confèrent au mort une garantie presque matérielle d'éternité heureuse. Une production étendue et peu dispendieuse de ces papyrus écrits en même temps que la traduction en tableaux des rites évoqués par les textes devenait nécessaire.

C'est pour répondre à ce besoin que se développe au Nouvel Empire l'art de l'enluminure. Des vignettes de plus ou moins grandes dimensions coupent ou interrompent à intervalles réguliers les colonnes de caractères hiéroglyphiques ou hiératiques dans lesquelles se déroulent les textes funéraires. Elles campent des scènes où des personnages des mythes solaire ou osirien évoluent comme tout l'art de l'époque vers l'évocation magique. Nées avec la soudaine expansion de la peinture, elles en suivent le style dans les petites dimensions avec une science du dessin et de la couleur qui en forme le digne accompagnement (pl. 79).

TISSAGE OU BRODERIE EN FILS DE COULEUR

Il n'est pas inutile de mentionner ici le tissage avec fils de couleur. Alors que par ailleurs la totalité des vêtements parvenus jusqu'à nous sont en lin, d'une finesse même inégalée, semble-t-il, de nos jours par les métiers les plus modernes, mais dans l'armure la plus simple, en fil écru, de rares exemplaires de

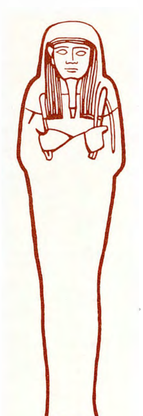




tapisserie en fil de couleur ont subsisté. C'est dans la tombe de Thoutmosis IV sur un fragment de tissu le nom d'Amenophis II et des inscriptions diverses en hiéroglyphes de riches couleurs. C'est aussi une robe de Toutankhamon qui présente, au col échancré en forme de signe « ankh » (le signe de vie), lui-même divisé en panneaux où s'inscrivent le cartouche du roi et des motifs floraux, des bandes de côtés décorées de dessins géométriques et une bordure inférieure qui présente dans des panneaux alternants un motif floral très stylisé et des scènes de chasse dans le désert d'allure très orientale *(fig. 79)*. Il semble que le décor en fil de couleur ne fera plus en Égypte d'apparition, mais alors pour se multiplier à l'infini, qu'à la période copte.

VARIÉTÉ DANS LES FORMES DE VASES

Dans la fabrication des vases, le Moyen Empire n'avait guère été qu'une époque de transition. Il ne s'était distingué que par une plus grande variété de formes, empruntées aux réalités les plus diverses, dans un emploi presque exclusif de l'albâtre parmi les pierres tendres et sans doute du marbre parmi les pierres dures, dont un très beau spécimen au Metropolitan Museum de New York, formé de deux canards troussés et adossés, constitue un exemple remarquable. Cette diversité dans l'aspect extérieur s'étend encore au Nouvel Empire, qui bénéficie en outre de l'atmosphère de luxe favorable à l'introduction de techniques nouvelles comme à une stylisation qui dégage des lignes et des volumes empreints d'un goût suprême. Les pierres dures paraissent être assez peu représentées, sauf dans les vases pleins, simples simulacres destinés au culte funéraire. Les artistes, devant l'ampleur de la demande, semblent s'être surtout attachés à des matières plus faciles à travailler. C'est encore l'albâtre qui a donné, dans le trésor de Toutankhamon, des vases aux anses compliquées et disproportionnées par rapport à la panse (pl. 79) et d'autres plus simples, d'un galbe parfait, ou le magnifique coffret à canopes orné à chaque angle, en léger relief, d'une charmante déesse protectrice. C'est aussi l'emploi de plus en plus développé de la terre vernissée, au bel éclat bleu ou vert profond, qui s'étend des vases aux *ouchebti(-ou)*, aux perles et aux coupes; l'une de celle-ci, au Louvre, est un calice en fleur de lotus ouverte au sommet, de lignes magnifiquement pures (pl. VI). C'est enfin le recours au verre, parallèle à son usage en Mésopotamie, en baguettes de couleur d'abord restreintes au blanc et au noir, puis, à partir de Thoutmosis III, des plus variées, soudées les unes aux autres sur le mandrin ou même dans un moule. Il n'est pas jusqu'aux formes en honneur dans le style mycénien ou empruntées par l'Égypte aux îles de la Méditerranée, – gobelets à anses de suspension ou gourdes du type *à étrier* – qui n'acquièrent droit de cité. Dans les vases en terre vernissée, le décor peut être restreint à la couleur elle-même; il peut être



80



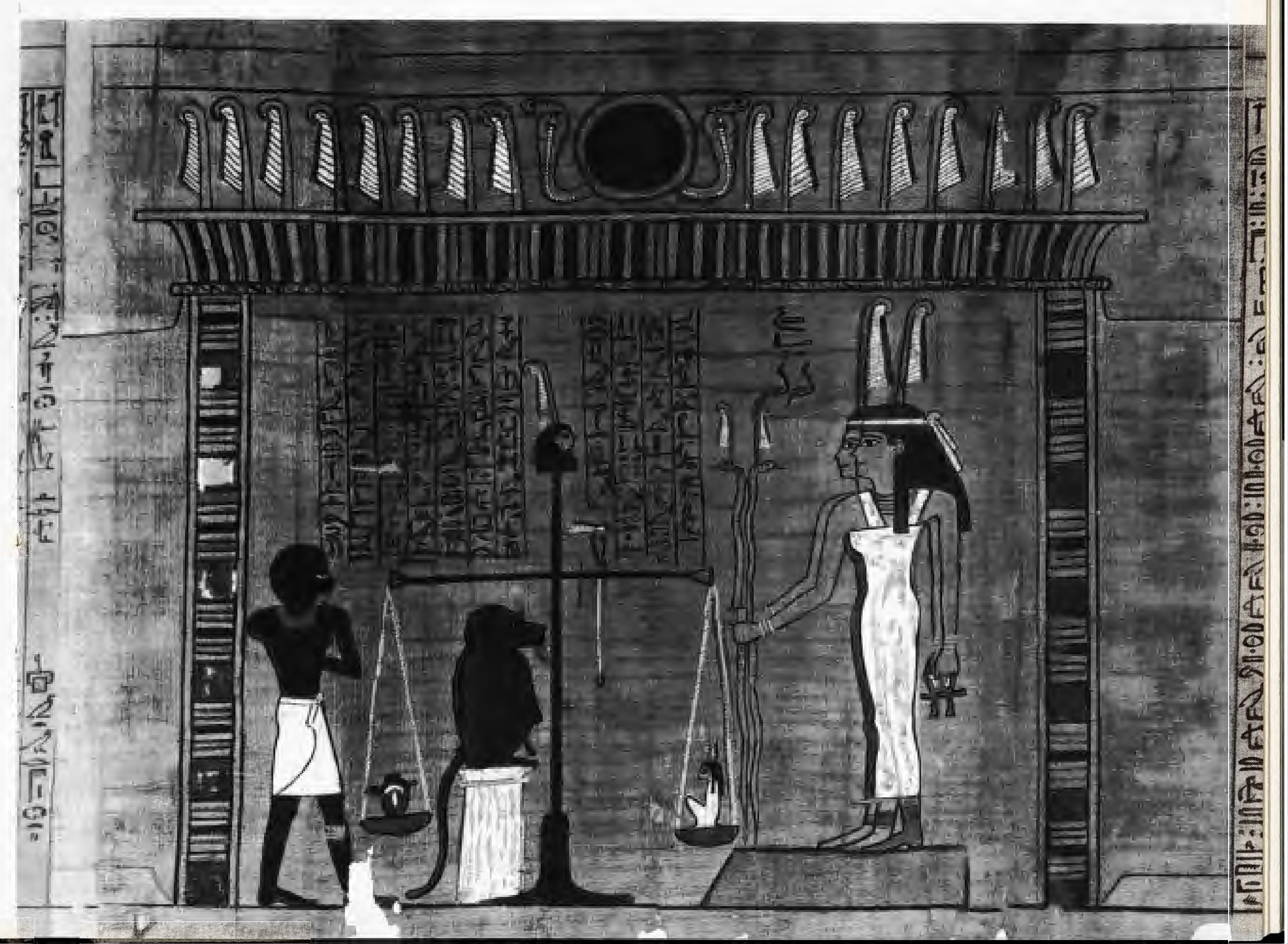
(79) Vases du trésor de Toutankhamon



Pot à chevrette



La pesée du cœur



(80) Fauteuil de Toutankhamon

en léger relief comme dans le calice du Louvre; il peut aussi être peint et s'orner de motifs empruntés à tous les ordres, surtout aux plantes des marais dans un symbolisme dont l'union avec d'autres sujets funéraires est ingénieusement synthétisée, par exemple dans un petit godet à onguents du Louvre. C'est parmi les vases qu'il faut évidemment placer le pot ramesside en argent (pl. 79) du Musée du Caire, trouvé à Zagazig, dont la panse est côtelée de lignes verticales de cœurs et le goulot gravé de scènes symboliques et dont l'anse en or est une chevrette dressée de la panse au bord du goulot, paraissant être tout juste arrivée pour s'abreuver.

LE MOBILIER ET L'ORFÈVRERIE

Les autres objets de mobilier et d'orfèvrerie proviennent pour la plupart de tombes constituant de véritables trésors et qui valent chacun par son caractère propre, sans qu'on puisse, étant donné leur séparation dans le temps, suivre une évolution du style.

TRÉSOR DES ÉPOUSES DE THOUTMOSIS III

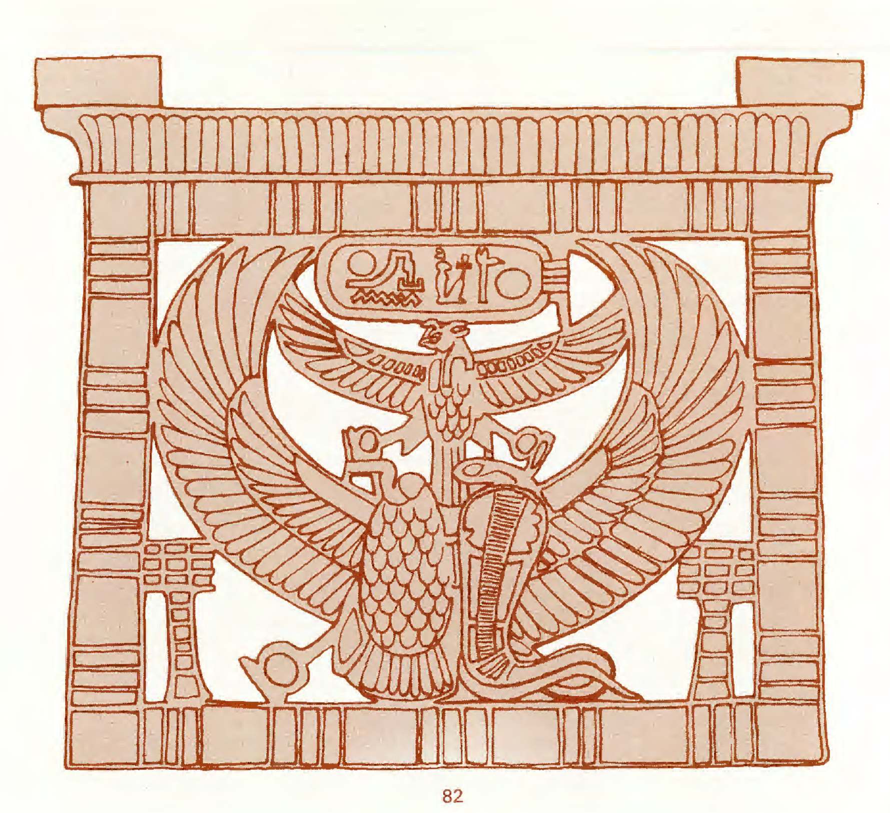
Une tombe d'épouses royales de Thoutmosis III, d'origine sans doute syrienne, a livré de nombreux joyaux, dont des coiffures en or. L'une est un diadème composé d'un bandeau entourant le front, tandis qu'un autre bandeau part de là pour passer par dessus la tête et rejoindre le côté opposé; à l'intersection des deux bandeaux sur le front se dressent deux têtes de gazelles; des rosettes ornent les bandeaux. Une autre coiffure, d'un effet saisissant, enserre la tête et la chevelure dans de nombreuses bandes d'or tombantes et reliées souplement entre elles et dans lesquelles se logent, l'une sous l'autre, huit à neuf cents rosettes.

LE TRÉSOR DE TII

Dans le trésor de Tii, épouse d'Amenophis III, dont une grande partie est au Louvre, ce sont surtout les objets de toilette en bois qui retiennent l'attention par leur nombre, leur variété, leur élégance très caractéristique de cette grande époque d'art, qu'il s'agisse de boîtes, de petits coffrets faits d'ingénieux assemblages par chevrons et tenons, de pots à kohol dont le bâtonnet servant à passer le fard autour des yeux permet après usage, en s'insérant dans le couvercle remis en place, de maintenir le pot fermé, de « cuillers à fard » *(fig. 81)*, aux formes diverses et charmantes: cuilleron en forme de canard dont les ailes mobiles autour d'un tenon se referment au-dessus en le transformant en coffret, tandis que le manche est fait d'un corps nu de jeune fille allongé sur l'eau pour saisir les pattes du volatile; esclave nègre grimaçant et courbé sous le poids d'une amphore à la partie antérieure mobile pour constituer le « cuilleron-coffret »; jeune fille dans une barque jouant du théorbe dans les roseaux sous un cuilleron rectangulaire marqué des flots du marais...



81



82

LE TRÉSOR DE TOUTANKHAMON: DÉCORATION CHARGÉE

C'est, on le sait, la tombe de Toutankhamon qui a fourni la variété la plus riche connue de meubles et d'objets de toutes sortes, au point d'occuper deux longues galeries et une salle importante du Musée du Caire. On y retrouve les coffrets rectangulaires, au couvercle de plus en plus bombé sur un des petits côtés, ainsi que les tabourets à la douce courbure que l'on voit peints dans les tombes des nobles des règnes antérieurs. Les grandes pièces ne manquent pas: lits aux pieds d'animaux du désert avec, à la tête, un panneau portant en relief des divinités protectrices, chars de guerre ou de voyage et barques de plaisance, les quatre chapelles en forme de parallélipipèdes emboîtables, faites en bois recouvert de feuilles d'or repoussé pour y inscrire les textes des livres funéraires, coffret plus petit de même forme entouré de petites déesses en ronde-bosse pour contenir le coffret à canopes en albâtre, sarcophages momiformes en or, masque et plastron en or... Cannes aux bouts représentant un animal malfaisant ou un ennemi, chevets en bois ou en ivoire, coffrets aux côtés et couvercle peints, *ouchebti(-ou)*, ou représentations diverses en bois recouvert de feuille d'or du roi lui-même comptent parmi les objets plus petits. Le chef-d'œuvre est, sans contredit, à côté d'un fauteuil en bois richement incrusté et aux belles courbures, le petit trône en bois (pl. 80) au dossier portant en émail sur sa face antérieure la scène charmante du jeune roi

assis et aidé dans sa toilette sous les rayons du dieu-soleil par la petite reine debout devant lui.

LES TEMPS RAMESSIDES

Très chargée dans le trésor de Toutankhamon, la décoration le devient encore davantage aux temps ramessides. Cela apparaît notamment dans les sarcophages momiformes emboîtés, dont la paroi extérieure porte une ornementation de plus en plus compliquée. Parmi les nombreuses bagues en pierres précieuses ou en or, deux pièces émergent, provenant de la tombe de Khaemouaset, fils de Ramsès II. Ce sont deux objets du Louvre: la bague sur laquelle, dans un champ floral et devant le caisson d'un char, sont montés les chevaux qui sauvèrent Ramsès II à la bataille de Kadech, et le pectoral du même roi (*fig. 82*), au fond d'or, serti de pierres fines et de pâte de verre où, dans un décor en façade de temple aux côtés monumentaux, un vautour, associé à une uraeus et élevant ses ailes dans une courbure très orientale, porte successivement vers le sommet, dans l'espace ainsi ménagé, un faucon criocéphale et le cartouche au nom du roi.

L'aspect puissant de ce pectoral qui contraste avec la finesse de ceux de la XIIe dynastie annonce le travail plus lourd de la Basse Époque. Par ses lignes qui ne manquent pas d'élégance, il n'est pas indigne des meilleures œuvres du Nouvel Empire, qui, dans les petits objets comme dans la décoration et les monuments, constitue peut-être, aussi bien par l'unité de son style que par la variété et la richesse de ses manifestations, la période la plus immédiatement attrayante de l'art pharaonique.

LA XXIe DYNASTIE

Tout en se rattachant, semble-t-il, selon les normes successorales, au Nouvel Empire, la XXIe dynastie marque un tournant dans l'histoire de l'art égyptien. Le mariage de Smendès, son fondateur d'origine roturière, avec Tentamon, dont on a lieu de présumer l'ascendance royale, assurait la continuité du sang divin dans une dynastie de race égyptienne. Une réaction pourtant se manifeste aussi bien dans la tradition funéraire que dans le style des monuments. Sans que soient négligés les sanctuaires thébains, l'accent est mis sur les sites du Delta, tandis que les œuvres d'art, sous un pouvoir sans doute moins riche et plus contesté, rompent avec la surcharge et s'orientent vers une véritable simplification. Ces caractères traverseront la Troisième Période Intermédiaire pour s'épanouir à la Période Saïte et se perpétuer dans les Périodes Ptolémaïque et Romaine.

LES MONUMENTS

La ville de Tanis, dans la partie orientale du Delta, désignée de ce nom à partir de cette époque, avait été pourvue, dès la XIXe dynastie et en particulier par Ramsès II, de monuments gigantesques. Les rois de la XXIe dynastie en font leur résidence et, sans s'interdire de restaurer divers monuments de Thèbes, notamment à Karnak et à Medinet Habou, concentrent à Tanis leur activité architecturale. Celle-ci n'est cependant pas originale. Psousennès reconstruit le grand Temple et élève deux murailles pour le protéger, tandis que Siamon en restaure le sanctuaire, ainsi que la porte et l'enceinte du temple d'Anat.

C'est dans cette ville sainte elle-même que Psousennès, comme plusieurs de ses successeurs ou tels de ses hauts dignitaires, se fait enterrer dans un caveau, peut-être surmonté d'une superstructure et composé d'un couloir, d'une antichambre et de trois salles, dans l'une desquelles a été retrouvé son sarcophage.

LA DÉCORATION

La décoration en relief de cette époque est pratiquement limitée pour nous à celle de ce caveau, ainsi que du temple de Khonsou à Karnak, construit sous la dynastie précédente. Au premier abord, elle ne se distingue pas de celle du Nouvel Empire à ses débuts: on n'y trouve pas les grandes compositions,

seules demeurent les scènes ordinaires d'offrandes dans le style le plus conventionnel. Ainsi la XXIe dynastie choisit-elle, dans la tradition qui lui est léguée et sans doute par un manque d'inspiration dû aux circonstances, le strict nécessaire.

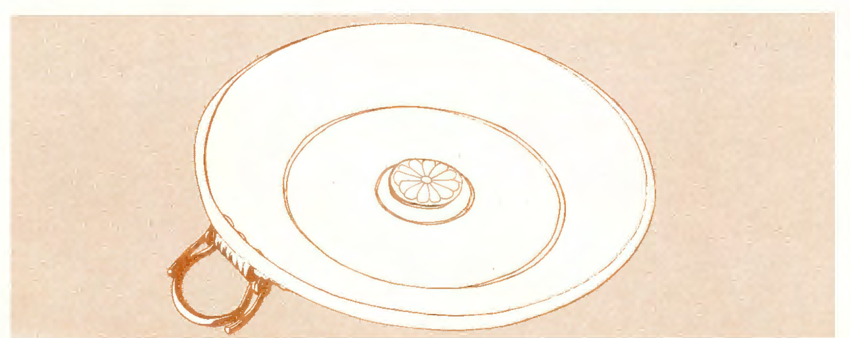
La peinture semble avoir déserté les tombes de cette période; elle ne se perpétue que dans les papyrus et, autant qu'on peut en juger, par exemple par celui de la princesse Maât-Ka-Rê, reste elle-même dépendante des traditions antérieures, tout autant d'ailleurs que la sculpture. La finesse, comme la richesse du travail semblent s'être concentrées dans l'orfèvrerie.

L'ORFÈVRERIE

Un exemplaire très gracieux a été récemment acquis par le Musée du Louvre. C'est un collier à pendentif au nom du roi Pinedjem. Le pendentif rectangulaire, dont les cloisons en or enserrent du lapis-lazuli, présente le prénom du roi, flanqué de deux abeilles du nord; des deux angles supérieurs partent trois chaînettes formant collier, qui se rattachent de loin en loin à des plaquettes en or d'où pendent de chaque côté des clochettes florales d'or, tandis que de la ligne inférieure du pendentif tombent neuf chaînettes terminées par la même clochette. Le pendentif n'est qu'un souvenir assez modeste du pectoral monumental du Moyen ou du Nouvel Empire. L'addition harmonieusement répartie des clochettes fait déjà de l'ensemble un « collier composé » où, dans un équilibre nouveau, autant pour les oreilles que pour les yeux, le pendentif perd de son hiératisme tandis que la chaîne gagne de l'importance.

Mais c'est le trésor de Tanis qui nous a livré les pièces magistrales. Le masque d'or d'un haut dignitaire au nom d'Oundebaounded rappelle le style du Nouvel Empire et le flacon en or à corps un peu lourd et à col effilé se terminant en ombelle légèrement ouverte, le style ramesside du trésor de Bubastis. Mais le plat d'argent *(fig. 83)* d'Oundebaounded est remarquable par la ligne d'hiéroglyphes qui court sur les bords légèrement relevés et surtout par la liberté d'inspiration et de mouvements dans le décor du fond où des nageuses évoluent parmi des poissons.

83



Ces pièces sont à peu près les seules à apporter quelque brillant dans cette fin du Nouvel Empire. La décadence s'est produite dans l'art, parce qu'elle a auparavant affecté le pouvoir royal. Déjà, dans les dernières années de la XXe dynastie, le grand prêtre d'Amon Amenhotep n'a pas hésité à se faire représenter sur les murs de Karnak en stature égale à celle du roi Ramsès IX. Le pouvoir du grand prêtre d'Amon à Karnak s'est encore affermi sous la XXIe dynastie et celui des pharaons installés à Tanis ne s'exerce que nominalement en Thébaïde. Leur faiblesse laisse la porte ouverte à l'usurpation. Une troisième période intermédiaire commence, marquée, comme les deux premières, par les ambitions des chefs locaux dans un pays divisé où l'art manque à la fois des conditions de paix et de richesse, en même temps que de l'inspiration traditionnellement puisée à la cour, nécessaires pour continuer à s'épanouir.

83



La troisième période intermédiaire : recherche dans le passé ou recours à des sources nouvelles

PÉRIODE TROUBLÉE

Avec la fin de la XXIe dynastie s'ouvre une période transitoire, comparable à celles qui ont séparé l'Ancien du Moyen et le Moyen du Nouvel Empire. Elle se caractérise, comme les deux premières, par un émiettement du pouvoir et, en fin de course, par des essais de centralisation.

Une prédisposition à cet émiettement se manifestait sous la XXIe dynastie. Sans être officielle, la division du Nord, où règne la dynastie légitime, et du Sud, soumis à l'autorité du Grand-Prêtre d'Amon de Thèbes, qui s'arroge même le titre de roi, est acceptée dans les faits. Avec la XXIIe dynastie, d'origine libyenne, ce sont des étrangers devenus égyptiens, chefs des mercenaires engagés par l'Égypte, qui prennent le pouvoir. Le partage de celui-ci dans le Sud avec la Divine Adoratrice d'Amon, fonction pourtant créée pour restreindre la puissance du Grand Prêtre, la compétition dans le Nord même avec des dynastes locaux, de même origine libyenne et militaire, notamment avec la XXIIIe dynastie fondée à Bubastis avant même l'extinction de la XXIIe, enfin la constitution en principauté indépendante, dans le sud nubien, d'éléments du clergé d'Amon, supportant mal sans doute l'instauration de dynasties étrangères, constituent autant de morcellements de l'autorité. Celle-ci cependant s'affermit dans le Nord avec la XXIVe dynastie (libyenne), mais doit se soumettre à celle de la XXVe dynastie (éthiopienne, ou plus exactement nubienne), qui, après une tentative sans lendemain sous la XXIIIe dynastie avec Piankhi, restaure pour un court laps de temps l'unité de l'Égypte, mais est définitivement rejetée en Nubie par la conquête assyrienne (664 av. J.-C.).

Les troubles de la période ne sont guère favorables au développement de l'art. Dans les monuments qui en restent, la prédominance libyenne des débuts perpétue pratiquement les formes léguées par le Nouvel Empire, tandis qu'une vigueur nouvelle se manifeste avec la dynastie nubienne.

PRÉDOMINANCE LIBYENNE (XIIe-XXIIIe DYNASTIE)

Un art essentiellement aulique, tel que le fut de tous temps pour des raisons religieuses l'art égyptien, ne pouvait que souffrir profondément de la carence de l'autorité. L'établissement de la

royauté dans le Delta, région progressivement ensevelie sous le limon, ôtait les dernières chances à la conservation jusqu'à nous des rares monuments de cette période. Ceux qui subsistent laissent pourtant deviner sous les restes de lourdeur ramesside un retour au goût pour les lignes calmes et pures, inné dans l'âme égyptienne.

LES MONUMENTS

L'activité constructrice est à peu près nulle. Les monuments complets de culte divin sont en ruines: ce sont à El-Hibeh en Moyenne-Égypte un temple construit par Chechonq Ier, à Karnak dans l'angle sud-est de l'enceinte du Grand Temple une chapelle bâtie par Osorkon II. Les autres sont des additions à des monuments déjà existants: dans le Nord à Tanis une porte monumentale élevée par Chechonq III près de sa tombe, dans le Sud à Karnak un portique avec pilastre ménagé par Chechonq Ier dans l'angle sud-ouest de la Grande Cour. L'architecture funéraire est aussi pauvre. On n'enregistre guère que, à Tanis, la tombe no 5 faite pour Chechonq III et la tombe no 1 d'Osorkon II, la dernière comprenant une chambre en granit où se trouvait le sarcophage de même matière et trois chambres en calcaire, et à Thèbes, derrière le Ramesseum, quelques tombes privées creusées dans le sol et comprenant également plusieurs chambres. Il ne reste de décoration de quelque intérêt que les reliefs ornant le portique de Chechonq Ier, ou les chambres en calcaire de la tombe d'Osorkon II et les rares fragments de peintures des tombes privées de Thèbes. Les reliefs du premier relatent les campagnes palestiniennes de Chechonq Ier et de ses successeurs: la décoration des tombes – reliefs ou peintures – puise dans le répertoire des scènes funéraires du Nouvel Empire.

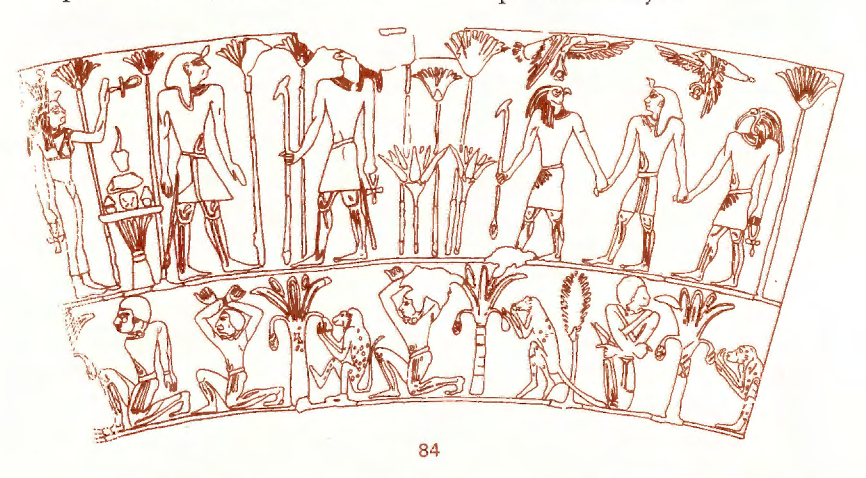
TRANSMISSION DU STYLE DU NOUVEL EMPIRE

S'il n'y a plus d'inspiration dans la sculpture, du moins y décèle-t-on ce goût ancestral qui prépare l'avènement de l'art saïte.

Là encore les exemples subsistants sont peu nombreux et même extrêmement rares. Ce sont une petite statue-bloc en calcaire au nom de Djedkhonsouefankh, une tête d'Osorkon II à Philadelphie, que le rapprochement avec le reste du corps au Musée du Caire a permis d'identifier, et qui est dans un style idéalisé, et des statuettes en bronze damasquiné de personnages debout: Osorkon Ier, au Musée de Brooklyn, la reine Karomama, épouse de Takélot II, au Louvre (pl. 81). Elles ont en commun une grande finesse de traits dans un visage, et, selon les cas, une silhouette aux formes cependant pleines. Dans les statuettes en bronze, l'insertion d'or et, dans le cas de Karomama, également d'argent, leur confère une richesse qui fait vraiment corps avec la personne et, pour être éclatante, n'en reste pas moins d'un effet très discret. Elle entoure Karomama d'un nimbe d'autant plus particulier qu'elle souligne non seulement les bijoux qui ornent son cou et sa poitrine, mais sa robe qui s'enroule autour d'elle comme les deux ailes d'un vautour protecteur.

Peut-être faudrait-il ranger dans la statuaire le masque d'or de Heka-Kheperrê Chechonq et son sarcophage en argent à tête de vautour au Musée du Caire. Le premier, notamment, reste absolument dans la tradition ramesside.

Du même roi demeure un pectoral, également au Caire, où se remarque en revanche, dans le sujet de la barque du soleil, une simplification indéniable de la technique et du style.



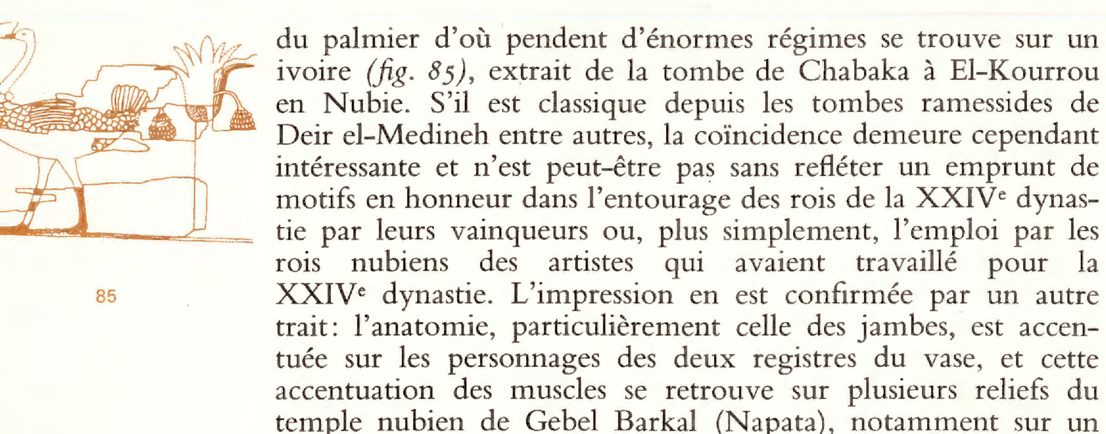
84

PRÉDOMINANCE NUBIENNE (XXIVe-XXVe DYNASTIE)

INFLUENCE DU SUD SUR LES ŒUVRES DE LA XXIVe DYNASTIE

Un tel titre devrait être plus nuancé, surtout si l'on songe que la XXIVe dynastie était libyenne, originaire d'une famille établie à Saïs, dans le Delta. Mais il tire sa justification du fait que cette dynastie, dont le pouvoir ne s'exerça guère qu'au Nord, est en fait intercalée entre un raid-éclair de Piankhi, lequel, après avoir pris Hermopolis et Memphis et reçu le serment de soumission de Tefnakht, s'en retourne en Nubie, laissant le champ libre au vaincu, et la conquête suivie de l'Égypte par le frère de Piankhi, Chabaka, préludant à l'installation de la XXVe dynastie. La XXIVe dynastie apparaît donc, dans une certaine mesure, comme théorique, d'autant plus qu'elle compte seulement deux rois: Tefnakht et son fils Bocchoris.

Du point de vue artistique, il n'en reste en tout et pour tout qu'un vase *(fig. 84)* au nom de ce dernier et qui a été trouvé dans une tombe étrusque à Tarquinia. Ce vase est instructif à plus d'un titre. Deux registres d'inégale hauteur le partagent. Dans le registre supérieur qui est le plus élevé, figurent les scènes traditionnelles, séparées par des tiges de papyrus, du roi mené par Horus et Thoth à la déesse Neith; dans le registre inférieur se répète sous des formes variées la scène du singe se nourrissant des fruits d'un palmier et près duquel se trouve un prisonnier nubien. Or, comme on l'a fait remarquer, le motif



85

du palmier d'où pendent d'énormes régimes se trouve sur un ivoire (*fig. 85*), extrait de la tombe de Chabaka à El-Kourrou en Nubie. S'il est classique depuis les tombes ramessides de Deir el-Medineh entre autres, la coïncidence demeure cependant intéressante et n'est peut-être pas sans refléter un emprunt de motifs en honneur dans l'entourage des rois de la XXIVe dynastie par leurs vainqueurs ou, plus simplement, l'emploi par les rois nubiens des artistes qui avaient travaillé pour la XXIVe dynastie. L'impression en est confirmée par un autre trait: l'anatomie, particulièrement celle des jambes, est accentuée sur les personnages des deux registres du vase, et cette accentuation des muscles se retrouve sur plusieurs reliefs du temple nubien de Gebel Barkal (Napata), notamment sur un côté de l'autel de granit de Taharqa, reliefs pourtant empreints d'une grande finesse.

Il ne faut donc pas sous-estimer l'apport de la XXIVe dynastie, mais regretter seulement que trop peu de restes nous empêchent de l'apprécier à sa juste valeur.

Faute de pouvoir en juger d'après l'héritage de la XXIVe dynastie, c'est sur la XXVe et sur les monuments subsistants en Nubie qu'il faut se rabattre pour saisir la transition entre le style hérité du Nouvel Empire et celui qui prendra corps à la période saïte.

Sans doute l'architecture demeure-t-elle dans la tradition du Nouvel Empire. Mais, dans le détail, le goût rompt avec les normes ramessides. Un témoin de choix en est le seul élément (pl. 83) qui reste d'une colonnade à cinq paires de colonnes, avec chapiteaux papyriformes ouverts, dans la grande cour de Karnak. De même hauteur que celles de la travée centrale de la salle hypostyle, ces colonnes étaient d'un module très réduit et donc très élégant. Elles étaient cependant un aggloméré de petits blocs inégaux et cimentés entre eux, et par le fait même d'une grande fragilité, masqués par les peintures qui les recouvraient – facture qui donne la mesure de l'écart séparant, au moins dans les moyens, cette période des grandes époques.

En Nubie, la construction se déploie plus largement. Au Gebel Barkal, sur la rive ouest, en face de Meroë, le temple datant du Nouvel Empire se voit prolonger sous Piankhi en 730 d'une grande salle à colonnes, d'une cour à colonnes et d'un pylône. De l'autre côté du Nil, à Sanam et plus au nord à Kaoua, les temples imitent dans les détails celui du Gebel Barkal.

RELIEFS: MÉLANGE DES STYLES

Mais les reliefs qui les décorent sont peut-être les plus parfaits témoins de cette rencontre d'une tradition ancienne qui se survit et d'une nouvelle qui se cherche. Plusieurs styles, en effet, s'y côtoient: style ramesside, idéaliste et fin dans les figures et les gestes de prêtres sur le côté Est de la cour au Gebel Barkal, en

(81) La reine Karomama



La dame Takouchit

Le prince Arikankharer massacrant des ennemis



relief-dans-le-creux plus arrondi dans la salle hypostyle de Kaoua; style rude, sans modelé, où les représentations humaines ou animales apparaissent comme des silhouettes, marquées dans le creux ou légèrement bombées sur la surface, de Nemrod d'Hermopolis conduisant un cheval, sur la stèle de Piankhi trouvée dans la cour du temple du Gebel Barkal et maintenant au Caire, de la procession de palefreniers avec leurs chevaux sur le mur de l'entrée de la cour dans le même temple, d'hommes montés sur des ânes dans le temple de Sanam, des reliefs bombés de la chapelle à Kaoua; style influencé par les reliefs assyriens, notamment dans le traitement anatomique accentué du torse et des jambes, mais qui n'est pas sans rappeler celui de la Ve dynastie, par exemple dans le mastaba d'Akhtihetep au Louvre, et qui se remarque sur le côté de l'autel de granit de Taharqa au Gebel Barkal et sur celui d'Atlanera, maintenant à Boston; enfin style archaïsant, copiant avant les saïtes les reliefs des temples des Ve et VIe dynasties, notamment à Kaoua, au revers du pylône de Taharqa, le sujet traditionnel du roi en sphinx foulant aux pieds ses ennemis, et jusqu'aux noms de membres de la famille d'un chef libyen vaincu qui étaient gravés dans le temple de Sahourê de la Ve dynastie et reproduits par Pépi II, ou le massacre des prisonniers par le roi (pl. 82).

LOURDEUR DES FORMES FÉMININES, OÙ SE MARQUE LA PÉNÉTRATION DU SUD

Certains de ces reliefs nubiens ont leur correspondants par le style en Égypte même. La facture rude de relief-dans-le-creux se retrouve nettement dans les chapelles funéraires des divines adoratrices d'Amon à Medinet Habou (pl. 86). En outre la lourdeur des formes chez les femmes représentées est un trait qu'il est nécessaire de souligner. Peu compatible avec le style du Nouvel Empire, il semble subir une influence originaire du Sud et de formes qu'au Nouvel Empire les artistes semblaient mettre avec humour en contraste avec le galbe élégant des Égyptiens (pl. 62). Les rois nubiens semblent donc avoir apporté avec eux et introduit en Égypte une nouvelle sorte de silhouette, dont la lourdeur s'accentuera encore et formera l'une des principales caractéristiques du style ptolémaïque.

A cette influence se rattache dans la sculpture une statuette en bronze du Musée d'Athènes, celle de la dame Takouchit (pl. 82). Couverte comme elle l'est de représentations et d'hiéroglyphes sertis en or dans le bronze, on a trop tendance à la classer avec la statuette de Karomama et à la placer à la XXIIe dynastie. Mais d'un côté ces insertions rappellent trop des tatouages pour ne pas faire penser à des coutumes apportées par les rois nubiens et leur suite, de l'autre la poitrine lourde dans un débordement général des formes est au contraire très proche de ce que l'on peut observer dans les chapelles de Medinet Habou (pl. 86) et rattache cette statuette à la XXVe dynastie.

TENTATIVE VERS L'ARCHAÏSME

C'est encore un style nouveau qui apparaît avec les rares pièces qui restent de la statuaire royale. La statue géante en granit de Taharqa, provenant du Gebel Barkal et conservée au Musée de Khartoum et la tête du même roi en granit noir (pl. 84), qui se trouve au Musée du Caire, accusent non seulement la rondeur du crâne nubien, mais une facture extrêmement dépouillée dans un réalisme intérieur accentué par les profondeurs des sillons près de la bouche, qui s'apparente, quoique dans des lignes encore plus stylisées, à celle de l'Ancien Empire. Par là encore, ainsi qu'on l'avait déjà indiqué à propos de certains reliefs, la XXV[e] dynastie prélude au souci d'archaïsme qui prendra toute son extension sous la XXVI[e] dynastie.

Dans les arts mineurs, on retrouve de ce style dépouillé, mais à la facture un peu grossière, dans le groupe en or de Taharqa et du faucon qui se trouve au Louvre et dans le manche de miroir en argent de Chabaka provenant de El-Kourrou.

Sous les coups répétés de l'armée assyrienne, qui finalement envahit l'Égypte jusqu'à Thèbes, la dynastie nubienne est obligée de se réfugier en Nubie. Des tentatives comme celle qui provoquera en retour la campagne de Psammétique II jusqu'à la troisième cataracte ou encore celle de la Candace du moment jusqu'à Éléphantine pendant la domination romaine seront autant d'échecs. L'Égypte vient en effet de vivre son dernier essai de souveraineté probablement nationale. Elle n'est plus désormais et ne sera plus jusqu'à un passé tout récent que la proie plus ou moins consentante de souverainetés d'origine étrangère.

L'époque des dominations étrangères : la décadence

Quelles que soient les dynasties ou les autorités qui vont se succéder sur le trône d'Égypte, elles ont en commun ce caractère d'être, semble-t-il, toutes d'origine étrangère. Les dernières dynasties égyptiennes, de la XXVIe à la XXXe, se rattachent probablement les unes et les autres à la féodalité militaire libyenne. Celle-ci installée en Égypte depuis plusieurs générations s'est entièrement assimilée à la population et à ses mœurs. Les Ptolémées, s'ils gardent pour eux-mêmes les usages grecs, continuent à promouvoir dans la religion et par conséquent dans l'art les traditions égyptiennes. Il y a là malgré tout une séparation du politique et du religieux, et elle devient un véritable hiatus sous les empereurs romains qui prennent la suite des Ptolémées et qui ne résident pas en Égypte. Auguste et ses successeurs peuvent ici et là ajouter quelques constructions, et partout se faire représenter dans les temples comme les continuateurs des pharaons. La théocratie, clef de voûte de l'édifice politique, religieux et tout autant artistique de l'Égypte, en est ruinée et ne peut que laisser la place à une nouvelle forme de civilisation.

De ce caractère plus ou moins étranger de leurs races respectives et de l'obstacle qu'il constituait à leur autorité, il semble bien que les gouvernants aient eu pleine conscience, et l'art de ces différentes périodes reflète leurs tentatives pour le réduire ou le masquer. D'un côté et d'une façon générale, aucun emprunt n'est fait aux formes esthétiques étrangères, si ce n'est dans des détails vestimentaires et extérieurs malgré cependant l'installation de plus en plus poussée des Grecs à partir de la période saïte; d'autre part, et surtout, une renaissance vraiment nationale, d'ailleurs inaugurée à la XXVe dynastie, se manifeste dans tous les ordres par un souci voulu et poussé d'archaïsme, lequel, à la période saïte en particulier, mais jusque pendant la période ptolémaïque, se retrempe aussi bien dans l'art de l'Ancien et du Moyen Empire que dans celui du Nouvel Empire, dont, à travers la Troisième Période Intermédiaire, il a pris la suite.

PÉRIODE SAÏTE
(XXVIe-XXXe DYNASTIE)

La période saïte jouit, dans l'histoire de l'art égyptien, d'une renommée qui, sans être absolument justifiée, n'est cependant pas entièrement usurpée. S'il est vrai qu'elle a reproduit à grande échelle des formes d'art antérieures, elle a eu l'incontestable mérite de choisir, de façon générale et au moins dans les reliefs, les plus parfaites. Elle ne s'est d'ailleurs pas contentée d'emprunts, aussi judicieux fussent-ils. Dans les reliefs et la statuaire, et bien que ce fût dans la foulée de la XXVe dynastie, elle a également fait preuve d'originalité. Malgré le petit nombre d'œuvres qu'elle a laissées, elle peut être regardée à juste titre comme la dernière remontée, à maints égards brillante, de l'art égyptien, dont les périodes ptolémaïque et romaine, pourtant jalonnées de grands monuments, apparaissent comme la lente, mais définitive décadence.

L'ARCHITECTURE

Parmi les sanctuaires de culte, peu d'édifices entiers ont survécu. Ce sont, pour la plupart, des chapelles de petites dimensions, au toit rarement soutenu par des colonnes, de plan rectangulaire, aux murs très simples mais en grand appareil, dont les parois intérieures sont ornées de reliefs-dans-le-creux. Elles sont en général comprises dans les enceintes de temples et dédiées aux « divines adoratrices ». Certaines, antérieures et de proportions très pures, se trouvaient à Medinet Habou, d'autres prennent place dans le Grand Temple de Karnak. Plusieurs chapelles, parfois atteignant les proportions d'un temple, ont subsisté plus ou moins en ruines dans les oasis de Bahria et de Siwa.

LE TEMPLE DE DARIUS Ier À KHARGEH

Le seul temple important de l'époque est celui élevé par Darius Ier dans l'oasis de Khargeh au dieu Amon, et dont les reliefs ont été complétés par divers souverains des XXIXe et XXXe dynasties et des périodes ptolémaïque et romaine. Mesurant 42 m sur 20 m, c'est un grand rectangle, précédé d'un por-



(83) Colonne de Taharqa



tique et compris dans une enceinte rectangulaire. Il est composé du sanctuaire et de trois salles hypostyles, semées respectivement à partir de l'entrée de 12 (3 × 4), 4 (en une seule rangée) et 4 (2 × 2) colonnes. S'il remplace la grande cour à portiques par une salle hypostyle, son plan est à la fois plus simple, plus austère, plus fermé aussi que celui des temples des époques antérieures.

LES ÉLÉMENTS D'ARCHITECTURE

Ce doit être d'ailleurs la tendance de l'époque, car elle se manifeste aussi par un élément d'architecture, déjà employé aux XVIII[e] et XIX[e] dynasties et, plus récemment, dans la colonnade qui précède le grand pylône de Karnak: il s'agit d'un mur bas reliant une colonne à l'autre. On le trouve dans l'architecture du petit portique qui précède le temple de Darius, mais il existe ailleurs et il fera désormais partie des pronaos des grands temples ptolémaïques ou romains, du pourtour des *mammisi*, dont il sera question plus loin, des kiosques et parfois même de la muraille dans certaines cours.

La colonne qui, dès les temps ramessides, avait perdu son caractère de tige florale simple ou complexe pour unifier sa ligne et se réduire à un rôle architectonique ne rappelle plus que dans les extrémités du fût, pour un besoin de décoration, les plantes qui étaient à son origine. Elle était ainsi vouée à la déchéance, si un sursaut ne s'était produit qui devait donner naissance à un ordre nouveau appelé à un avenir qui n'est pas sans valeur. Cet ordre que l'on a qualifié de composite, parce qu'il groupe une grande variété de motifs végétaux, remplace le papyrus épanoui qui, dans l'ordre campaniforme, couronne le fût, par le *kalathos* corinthien et range tout autour les volutes et les feuilles d'acanthe, en les aplatissant et en les stylisant selon les schèmes égyptiens, ou en leur substituant de plus en plus les feuilles de papyrus ou de lotus. Il apparaît à la XXX[e] dynastie dans le porche de Nectanébo I[er] à l'extrémité de l'île de Philae. Concentré dans le chapiteau, il est donc purement décoratif et, si l'on doit admettre qu'il est conforme à l'évolution de la colonne, devenue simple support, il ne peut s'inscrire dans la recherche de l'antique, pas plus que dans le « ressourcement » des formes qui caractérisaient jusqu'alors, même au début de la période saïte, l'art égyptien. Au lieu de retrouver la tradition aussi bien religieuse qu'artistique et de la rajeunir par une inspiration et des motifs nouveaux, le sculpteur emprunte à l'étranger un ensemble qu'il interprète comme un ornement extérieur et se contente de le transformer par son sens de la stylisation. On ne pourrait donc à ce sujet parler d'assimilation, mais d'adaptation par l'art égyptien d'un élément d'origine grecque. C'est à la Basse Époque, avec la ronde-bosse égyptienne d'époque romaine, l'exemple le plus poussé d'union entre l'art égyptien et un art étranger.

(84) Le roi Taharqa

LES « MAMMISI » ET LEUR RÔLE

Les *mammisi* apparaissent aussi à la fin des temps saïtes. Le mot, qui signifie « lieu de la naissance » fait allusion au mythe de la théogamie, auquel les pharaons de la Ve dynastie semblent avoir eu déjà recours et qui avait été repris sous forme de représentations en quelque sorte efficaces dans le temple funéraire d'Hatchepsout, et, à Louqsor, dans celui d'Amenophis III. L'utilisation de ce mythe avait eu pour but d'authentifier le pouvoir de rois usurpateurs (Ve dynastie), ou encore de souverains dont la filiation soit féminine (Hatchepsout), soit par union avec une princesse étrangère (Amenophis III) risquait d'engendrer des contestations. Son emploi, à une époque où les gouvernants ne peuvent plus se targuer de façon quelconque, n'étant même pas de race égyptienne, d'être du sang d'Horus, où par conséquent le roi n'est plus dieu, digne d'être adoré à l'intérieur du temple, va permettre en revanche de les faire considérer comme délégués du dieu Horus et grands prêtres du dieu Amon, souverains pouvant dès lors assumer l'autocratie des pharaons. C'est ainsi que les scènes de théogamie passent de l'intérieur à l'extérieur du temple dans un petit sanctuaire. Le premier connu, dû à Nectanébo Ier, est celui de Denderah dans son état primitif. Ce n'est encore qu'un sanctuaire rectangulaire en grès, orné intérieurement des scènes de théogamie, flanqué de deux petites chambres, précédé d'une cour et d'une rampe d'accès et s'adossant à l'ouest au mur d'une enceinte en briques qui enserrait le tout. Ce plan, très simple, se développera considérablement aux périodes ptolémaïque et romaine.

LES TOMBES CIVILES

Deux groupes de tombes sont typiques de la période. L'un se trouve à Thèbes, non loin de Deir el-Bahari, dans la plaine de l'Assassif. Il est commandé par un pylône en briques et comprend les tombes de plusieurs hauts personnages de la XXVIe dynastie: Mentouemhat, Pabasa, Aba, Pétamenopet, Haroua. Elles sont creusées en terrain plat et l'on y descend par un escalier. Dans une cour au fond d'un puits gigantesque, parfois couverte sur piliers et précédée d'une autre à ciel ouvert, s'ouvre une porte en forme de pylône et décorée, qui donne accès à une galerie traversant des salles diverses, dont certaines hypostyles, ou aboutissant à une chambre unique généralement voûtée. Les murs sont tantôt formés de pierres ou de briques revêtues de lait de chaux et ornés de peintures, tantôt plaqués de dalles de calcaire couvertes de reliefs. L'autre groupe comprend quelques tombes de l'oasis de Bahria, celles de Pedeastarté, Thaty, Baennentiou. Par rapport au premier groupe, elles paraissent très primitives. La cour creusée est de petites dimensions et nue. Seules les chambres intérieures sont décorées de peintures dont les mieux conservées se trouvent dans la tombe de Baennentiou.

Reliefs et peintures

Il serait naturel que la division, assez marquée à la période précédente, entre le Nord et le Sud eût favorisé le développement de deux écoles de sculpture. On tend par suite à opposer deux écoles, l'une néo-memphite, l'autre thébo-nubienne. Il ne faudrait pas cependant pousser trop loin le contraste, car bien des traits se retrouvent de l'une à l'autre « école » dans les reliefs que l'on attribue respectivement à l'une ou à l'autre. Mieux vaudrait peut-être discerner plusieurs directions entre lesquelles les artistes ont choisi celles qui convenaient le plus à leur goût.

ARCHAÏSME, RÉALISME ET MODELÉ ARRONDI DU SUD VOISINENT

On peut, en effet, distinguer, selon les cas, plusieurs tendances et plusieurs styles, qui parfois se compénètrent. Que des motifs soient repris tels quels de la XVIIIe dynastie, comme celui de la mère tenant son enfant sur un relief du Musée de Brooklyn, copié de la tombe de Menna, il n'y a rien là que de constant dans l'histoire de la décoration égyptienne. Mais dans plusieurs tombes, celles de Mentouemhat et de Pétamenopet à Thèbes notamment, le relief légèrement bombé dans le calcaire et surtout la finesse du dessin rappellent trop nettement la qualité de celui de Séti Ier ou de Thoutmosis III pour qu'on puisse douter d'une recherche d'archaïsme, sans doute inaugurée d'ailleurs, mais dans le grès, à Kaoua au temps de Taharqa et qui renoue par dessus l'efflorescence thébaine avec l'âme éternelle de l'Égypte. Ce retour à l'ancien favorise forcément le conventionnel, et ces reliefs n'en sont pas exempts; il prédomine même dans la tombe de Pabasa à Thèbes, et sur de nombreux sarcophages ornés de thèmes magiques, mais où les figures des déesses funéraires sont empreintes, dans leur pose agenouillée, d'une élégance que souligne le fameux sourire saïte. Cependant, le réalisme hérité de la période précédente et qui accentue la musculature du visage et des membres ne perd point ses droits dans la tombe de Mentouemhat. On le retrouve dans le linteau du Louvre montrant la cueillette du lis et plus encore dans

celui de Thanefer au Musée d'Alexandrie. Il fait prévoir celui qui marque nombre de reliefs du tombeau de Pétosiris. En même temps, il se mêle d'un arrondissement des formes et d'une sorte de modelé, déjà visible dans les chapelles de Medinet Habou, aboutissant à des effets curieux et presque contradictoires dans un relief de Psammétique Ier au British Museum et plus nettement encore dans un autre de Nectanébo Ier (pl. 86), dans le même Musée, et qui annonce la boursouflure des chairs des périodes ptolémaïque et romaine.

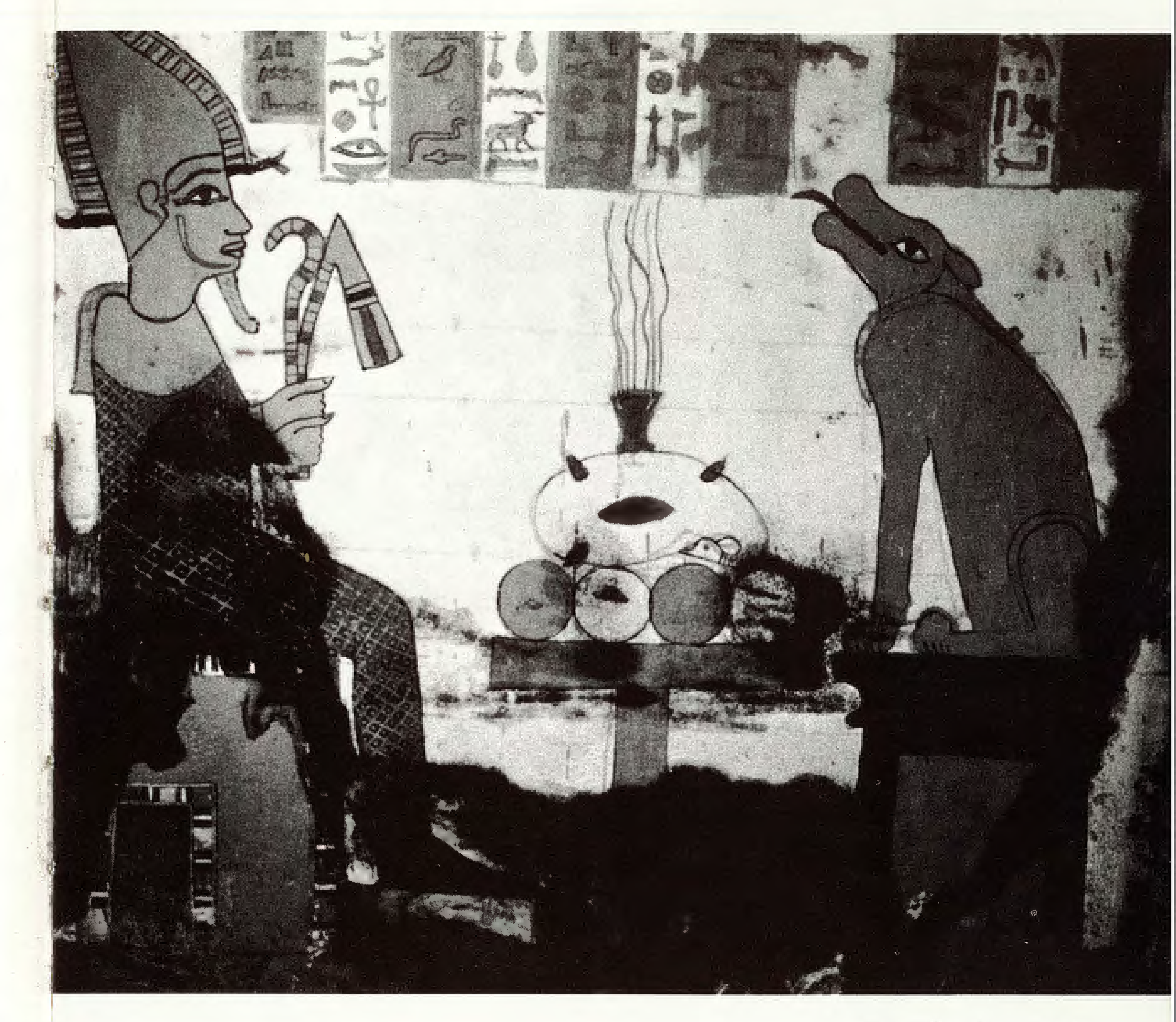
Les tombes peintes sont rares. Les sujets semblent en général sortir tout droit des enluminures d'un manuscrit de l'époque. Les mythes funéraires s'y succèdent sans originalité. Ce qui contribue à donner cette impression, c'est le caractère un peu enfantin et conventionnel du dessin et le petit nombre des couleurs où prédominent le rouge, le jaune et le bleu et qui sont étendues de façon uniforme sur les surfaces à colorier (pl. 85). Une certaine recherche de « couleur locale » se manifeste cependant dans la tombe de Baennentiou, dans l'oasis de Bahria, où place est faite au dieu du désert, Ha.

Statuaire

La statuaire reflète les tendances qui se font jour à travers les reliefs et les peintures.

STYLE RÉALISTE, QUI N'EXCLUT PAS LE CONVENTIONNEL

Les statues de l'époque qui retiennent immédiatement l'attention sont d'un style réaliste, peut-être imité de l'Ancien Empire, mais qui s'inscrit aussi dans la ligne inaugurée à la XXVe dynastie; la tête et les membres sont traités par larges masses et volumes, soulignés par des rides et des sillons profonds, modelé qui contraste avec celui, plus subtil, de l'Ancien Empire, mais qui confère aux statues de la période saïte, dans le grain très fin des pierres dures et sombres qui sont employées, une expression très vigoureuse. Des exemples nombreux existent de cette manière, dont l'un des plus célèbres est le buste de Mentouemhat (pl. 88), du Caire, auquel on peut joindre de nombreuses têtes de vieillards éparses dans les divers Musées. La simplicité des moyens mis en œuvre pour ce style n'est cependant pas loin d'aboutir, chose curieuse, à l'autre extrême: le conventionnel. Beaucoup de statues de la période pèchent par là: la XXVe dynastie leur avait donné une devancière dans la reine Ameneritis du Musée du Caire (pl. 91), traitée de surcroît dans la mollesse de l'albâtre, et dont les formes alourdies s'inscrivent dans une tendance qu'on a déjà notée à propos d'autres techniques. Cet arrondissement des formes, l'allongement aussi des membres, enfin le sourire qui distend légèrement les lèvres des statues de ce style les ont rendues



(85) Scène de jugement

(86) Divines adoratrices

Nectanébo Ier en posture d'offrant

également typiques de la période. C'est cette seconde manière qui se perpétuera aux périodes postérieures.

EMPLOI EXTENSIF DU BRONZE

Cependant l'emploi du bronze se développe considérablement, particulièrement dans des statuettes de dieux ou de personnages à caractère religieux, qui sont répandues à profusion dans les temples. Certaines peuvent être plus grandes, comme celle de l'Horus offrant et debout au Musée du Louvre. Beaucoup sont sans caractère et coulées en série. Mais nombreuses, surtout parmi les statuettes, celles d'une grande élégance, d'un modelé même idéalisé ou encore incrustées d'or ou d'argent.

Au nombre des statuettes en bronze figurent celles d'animaux, la plupart d'ailleurs représentant des divinités. L'art animalier des égyptiens peut, dans cette matière, donner libre cours à son invention comme à sa verve, par un passage constant des attributs de la divinité aux mouvements propres à l'animal: la déesse-chatte Bastet en serait un des meilleurs exemples et fait la preuve, à propos de l'espèce de ce félidé particulière à la Vallée du Nil, dans l'arrondi nerveux de l'arrière-train, de la continuité du sens de l'observation.

LES SARCOPHAGES

La forme en gaine de momie jusque-là réservée au bois ou au cartonnage, mais désormais plus effilée dans le bas du corps est, à partir de l'époque saïte, taillée dans la pierre, souvent la plus dure et surchargée d'inscriptions d'une très belle écriture empruntées aux hymnes et formules funéraires. La pierre est également employée pour une forme moins élégante, mais non moins décorée et qui, sous une plaque en forme de couvercle, dans des lignes droites plus élargies pour le haut du corps, reproduit la silhouette générale de celui-ci. Parmi les meilleures figurent au Louvre dans la première manière celui de Ankh Hapi en basalte vert et dans la seconde celui de Taha en basalte noir.



LES AMULETTES

L'attention portée aux animaux déifiés était déjà caractéristique d'une période où s'assoupit le grand souffle religieux. La multiplication des amulettes *(fig. 86)* en est un autre signe: plus qu'à aucune autre époque antérieure, elles parsèment le corps du défunt. En terre vernissée d'un vert assez pâle, elles sont fabriquées en série et constituent des témoins de plus de l'abandon de toute inspiration, artistique comme religieuse.

Ainsi, par bien des côtés, la période saïte s'inscrit dans la lignée pharaonique. Bien qu'appuyée sur un courant profond, son appartenance reste souvent un peu forcée et elle ne peut vraiment s'y tenir et s'y développer. Plusieurs tendances, héritées des Nubiens et qui se fortifieront au contact des Grecs, constituent un autre courant qui resurgira à la période ptolémaïque. Un nouveau style aurait pu alors se former et s'épanouir, mais déjà s'est accompli le divorce entre l'autorité royale et la vie religieuse, et celle-ci, qui est coupée de sa source, n'a plus la force nécessaire pour alimenter les formes d'art qui en étaient une manifestation privilégiée.

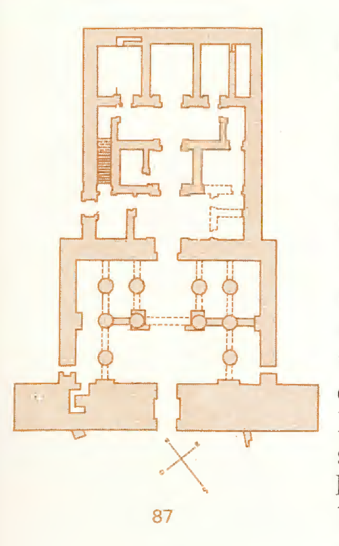
PÉRIODES PTOLÉMAÏQUE (332 - 30 av. J.-C.) ET ROMAINE (30 av. J.-C. - 315 apr. J.-C.)

DIVORCE ENTRE LA PERSONNE DU SOUVERAIN ET SA FONCTION

On pourrait être tenté de séparer les deux périodes ptolémaïque et romaine, et, à bien des égards, l'opération serait logique. S'il y a eu, de l'une à l'autre, une évolution, la continuité a été cependant d'une rigueur telle qu'il semble plus normal de les étudier à l'intérieur de celle-ci. Les principes, en effet, qui ont présidé à l'élaboration des ouvrages et des œuvres d'art ne sont pas sensiblement différents de l'une à l'autre. Ni les Ptolémées, ni a fortiori les empereurs romains, malgré l'accueil fait dans le temple de Siwa par les prêtres d'Amon à Alexandre, et tout en s'arrogeant le cartouche royal, n'osent se prévaloir des prérogatives des pharaons. Ils n'en ont d'ailleurs pas le goût ni la volonté. Représentants d'Horus et des dieux grâce à une fiction qui paraît bien être d'invention sacerdotale, ils ne voient dans ce rôle qu'un moyen de gouvernement, les Ptolémées restant, au fond d'eux-mêmes et dans leur comportement ordinaire, des Macédoniens, les empereurs romains ne résidant même pas en Égypte et ignorant peut-être l'usage que la classe sacerdotale et officielle, en vue de maintenir la cohésion du pays, faisait de leur nom. Pour la première fois dans l'histoire de l'Égypte, il y a donc divorce, dans la personne du souverain, entre l'homme et la fonction. Tout le système religieux de l'ancienne Égypte, s'il ne s'écroule pas immédiatement du coup, a cependant perdu sa clef de voûte. S'il peut encore longtemps se maintenir extérieurement, c'est grâce aux habitudes conservatrices des Égyptiens, mais l'esprit a disparu, la religion s'adultère et l'art a lâché les deux pôles entre lesquels, pour vivre, il doit osciller: le réalisme et l'idéalisme. Sauf exception, au long de ces deux périodes, faute de puiser son inspiration dans un sentiment religieux authentique, la production artistique ressortit à l'histoire, elle ne s'inscrit point au livre d'or de la beauté.

L'ARCHITECTURE

L'activité constructrice des Ptolémées, et plus particulièrement de certains d'entre eux: Ptolémée II Philadelphe, Ptolémée VI Philométor, Ptolémée VII Evergète II, Ptolémée XIII Néos Dionysos, a été imposante. Ayant l'intelligence de s'adapter aux impératifs religieux, restés vivaces, du pays qu'ils gouvernaient,



87

ils reprennent sur ce point la grande tradition du Nouvel Empire. Ils ne se sont pas contentés, en effet, d'additions, parfois considérables, aux temples déjà existants quand ils n'en achevaient pas la construction. Il faudrait citer, parmi les plus importants, les avancées du temple de Khonsou, de celui de Ptah et de celui de Mout et, dans le mur sud de la grande enceinte du temple, le grand portail de Ptolémée III Evergète Ier à Karnak ou certaines parties du temple de la XVIIIe dynastie à Medinet Habou ou l'entrée du sanctuaire du temple de Deir el-Bahari. Nombreux sont les petits temples de culte divin ou funéraires élevés entièrement par eux ou pendant la période romaine. Parmi les plus connus se trouvent le temple d'Apet à Karnak, le temple de Deir el-Medineh et plusieurs temples nubiens. Mais les grands sanctuaires ne manquent pas. Ce sont les temples célèbres de Denderah, Esneh, Edfou, Kôm-Ombo, Philae, Kalabcha. Ainsi, bien qu'étrangers, les souverains prennent la suite des pharaons par le caractère national et religieux des constructions. Leurs réussites demeurent par là des conquêtes de l'art pharaonique.

LE PLAN TRADITIONNEL DES TEMPLES EST RESPECTÉ

A les comparer entre eux comme avec ceux des époques précédentes, on ne peut pas dire qu'il y ait dans le plan de ces temples des modifications sensibles. C'est la même division en trois parties principales, se propageant dans le sens de l'amenuisement et du mystère: grande cour à portiques, salle hypostyle, suivie généralement par une plus petite, enfin sanctuaire. Tout au plus pourrait-on avancer que la composition s'est faite plus rigoureuse, les côtés de chaque partie, de la grande cour au sanctuaire, débordant par rapport à celle qui la suit.

Sans doute les différences, de l'un à l'autre temple, sont-elles de détail (*fig. 87*). C'est ainsi que la grande cour, en général à portiques, n'en comporte pas à Denderah, pas plus qu'elle n'y est commandée, au contraire des autres temples, par un pylône; elle y est précédée d'un simple mur, lui-même précédé à quelque distance par un propylône. En revanche, la salle hypostyle, qui, en général, est séparée de la Grande Cour par un mur à entrecolonnements percé d'un portail est, à Philae, commandée par un pylône. Enfin, encore à Philae, c'est un pylône et non, comme ailleurs, un simple mur percé d'un portail, qui sépare de ce qui précède l'ensemble petite salle hypostyle et sanctuaire. Ces différences, d'ailleurs, et notamment la présence du pylône, sont, comme dans les temples antérieurs, dues à l'initiative – on ne saurait, en ce qui concerne les Ptolémées ou les empereurs, dire: à la piété personnelle – des plus récents souverains de ces deux périodes. De ces additions tardives, l'une des plus spectaculaires est, à Philae, la longue cour à portiques, d'époque romaine et unique en son genre, qui relie le porche de Nectanébo au premier pylône introduisant la Grande Cour.

Chapiteau de la colonnade du dromos à Philae,

Il faut cependant mettre à part, dans ce grand plan d'ensemble, une conception propre au temple de Kôm-Ombo (*fig. 88*), qui reprend une tradition déjà ancienne. Imposée ici par une dualité de culte, elle fait de ce sanctuaire un temple double, tout en sachant accommoder cette dualité à la rigueur de l'architecture du temps. Dédié à deux triades distinctes, dont les chefs respectifs sont les dieux Haroeris et Sobek, ce temple présente, en effet, sur toute sa longueur une double série de portes, en même temps que l'ensemble du temple est séparé de l'enceinte qui l'enclôt tout entier par deux couloirs au lieu d'un.

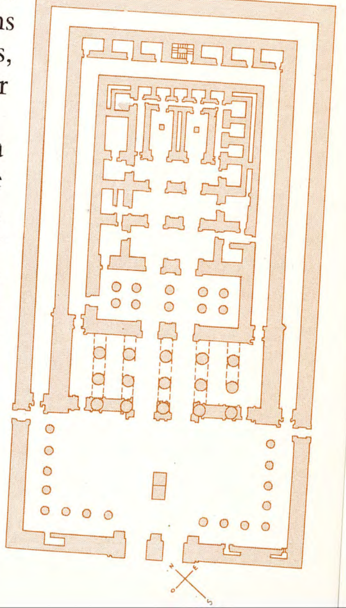
ÉLÉMENTS NOUVEAUX : LES « MAMMISI » ET LES MURS D'ENTRECOLONNEMENT

Les changements véritables résident dans l'introduction d'éléments nouveaux de culte, et non moins dans le style.

L'un de ces éléments est la présence d'une chapelle d'Osiris sur la terrasse du temple, inspirée, semble-t-il, par une sorte de syncrétisme entre les conceptions osiriennes et les conceptions solaires. On la trouve à Denderah, où elle s'explique par les traditions osiriennes qui s'attachent à ce lieu, réputé pour avoir conservé l'une des seize reliques du dieu, et à Philae où elle a pu prendre place en vertu du précédent théologique et architectural de Denderah.

Cette chapelle constituait l'un des points d'arrêt des processions à l'intérieur du temple qui, à l'époque, se multiplient et dont le chemin se matérialise dans des couloirs et des escaliers. Les couloirs se propagent entre deux murs tout autour du temple, au point que celui-ci, dans les cas par exemple de Kôm-Ombo et de Kalabcha, apparaît comme un ensemble d'emboîtements. C'est la reprise des déambulatoires et sans doute la combinaison définitive du type à déambulatoires avec le type normal du temple de culte divin. De même que dans les escaliers, les parois en sont couvertes de représentations destinées peut-être à perpétuer magiquement ces cérémonies, mais qui, en tout cas, nous renseignent prècieusement à leur sujet.

Un autre élément, à base théologique, est le mammisi, né à la fin de la période saïte, et qui prend, aux périodes ptolémaïque et romaine, un développement de plus en plus considérable. Toujours placé à l'ouest du temple et généralement à l'extérieur de la Grande Cour, il ne contrevient pas à la règle dans l'île de Philae où, sans doute faute d'espace, il se confond par son côté est avec le portique ouest de la Grande Cour. De reposoir de procession, il devient, au cours des périodes ptolémaïque et romaine, un véritable temple périptère, pourvu progressivement d'une salle d'offrandes entre le pronaos et le sanctuaire, de longs couloirs autour de celui-ci, ainsi qu'on en voit à Kôm-Ombo, ou d'une galerie avec entrecolonnements comme à Philae, destinés aux évolutions du clergé.



UNE HEUREUSE SYNTHÈSE DÉCORATIVE: LA COLONNE COMPOSITE

La colonne composite connaît maintenant son entier développement. Régnant sans rivale jusqu'à la fin de l'art égyptien, elle se marie heureusement aux lignes comme aux proportions, souvent pleines de grandeur, des temples ptolémaïques et romains et contribue en grande partie à leur conférer un véritable caractère de beauté.

Sauf exceptions, en effet, dues à des intentions religieuses (salle hypostyle d'Ombos entièrement campaniforme, pièces du temple de Denderah et divers mammisi au plafond soutenu par des colonnes hathoriques), l'ordre composite supplante tous les ordres existants. Ceux-ci sont absorbés par lui, car il n'en retient que l'ornementation et il la pousse au point que, au-dessus des colonnes composant les hypostyles ou les portiques, le décor diffère entièrement d'un chapiteau à l'autre; il n'empêche que l'homogénéité du style est telle dans cette diversité que, loin d'en souffrir, elle en est rehaussée.

De formule architectonique, le modèle des fûts est uniformément cylindrique. Deux vestiges subsistent de l'origine végétale; c'est d'abord l'arrangement stylisé de feuilles triangulaires qui entourent sa partie inférieure; c'est ensuite, au sommet, le quintuple lien, destiné autrefois à maintenir ensemble le bout des tiges sous la fleur formant le chapiteau, mais qui est ici reporté plus bas de façon à laisser voir une série de stries verticales figurant les tiges, – rappel qui est presque un remords –, de l'ensemble de plantes qui a servi de prototype à la colonne.

Dans le chapiteau (pl. VII), le modèle corinthien joue uniquement le rôle de support. Il remplit très heureusement la forme générale du chapiteau campaniforme du Nouvel Empire et le rajeunit pour une carrière nouvelle. On n'en retient que la division en trois zones, lesquelles peuvent être soit réduites soit multipliées en hauteur et donnent par là naissance à un nombre considérable de types. Sur ces zones se placent toutes les combinaisons possibles, mais toujours très heureusement proportionnées et stylisées, de feuilles rangées par quatre ou par multiples de quatre autour de la campane. Celle-ci est en général empruntée à la flore égyptienne (papyrus, lotus ou palmier), mais avec des transformations pouvant mener jusqu'à une fleur qui souvent doit tout à l'imagination des artistes. L'acanthe se maintient, mais le traitement de la feuille par courbes concentriques n'ayant plus rien de commun avec les divisions normales du feuillage, entre les deuxième et troisième lobes, – par exemple à Philae, sur des colonnes du portique bordant à l'ouest le dromos – enlève au modèle gréco-romain ses nervures et le modelé naturaliste de ses masses dans une interprétation purement décorative. Dans celle-ci, qui s'introduisait, on l'a vu, en fin de période saïte, se déploie désormais librement le sens égyptien de la courbe voulue pour elle-même, au lieu, comme il

faisait aux meilleures époques, de prolonger, comme sur un autre plan, les lignes du sujet. Dans ce simple fait, on mesure le tarissement des sources religieuses et l'on s'explique facilement comment l'Égypte ancienne, dans ce vide de l'âme et de l'art, était prête à accepter une religion nouvelle. Quant à la préoccupation purement décorative, amorcée sous les Ramessides, mais qui est une adultération de l'art pharaonique, elle se transmettra à la période copte et, à travers celle-ci, préparera sans doute, grâce au sens égyptien de la courbe poussé jusqu'à son lyrisme, le tracé de l'arabesque.

Par son rapport aux temples antérieurs, c'est donc le style qui frappe surtout, dans les temples ptolémaïques. Les modifications apparaissent, comme on l'a déjà noté, dans la rigueur des lignes du plan traditionnel, soulignée par l'enceinte rectangulaire qui entoure de très près l'ensemble. La reprise des murs d'entrecolonnement et l'extension de leur emploi aux galeries des mammisi ou à des kiosques d'embarcadère, comme on suppose que doit être celui de Trajan à Philae, ou aux murs qui séparent les grandes parties de l'édifice, semblent, de même que l'enceinte et comme autant d'écrans, correspondre à une accentuation du caractère ésotérique de la religion. Quel que soit le sens des proportions, la lourdeur comme la raideur dominent. Il n'y passe plus le souffle ni la souveraine liberté de l'esprit.

Deux temples, cependant, tranchent sur les autres: Kôm-Ombo et Philae. C'est, comme ceux de Deir el-Bahari, de Louqsor et d'Abou-Simbel, au choix du site qu'ils le doivent. Placées tout au bord du fleuve, les lignes jumelles du temple de Kôm-Ombo, enserrées dans les limites du rectangle, semblent s'élancer du Nil vers l'Orient. Vénus naissant de l'onde ou sirène étendue au soleil, le temple de la déesse Isis développe sur l'île de Philae (pl. VIII) et d'une extrémité à l'autre sa longue colonnade à chapiteaux composites et ses salles hypostyles jusqu'au mystère de sa chapelle sacrée, – perle irisée sous les tonalités changeantes de la lumière et montée sur son île blanche dont les flots, sous le couvercle azuré du ciel, forment l'écrin mouvant – barque divine, maintenue par son ancre de pierre, dans un tangage incessant et luttant contre le courant, dans un élan tenace vers la barque du soleil qui vogue dans le ciel du Nord.

LA TOMBE

La tombe, au cours de ces deux périodes et plus particulièrement pendant la période romaine, subit une évolution qui l'atteint dans sa structure même. Malgré les titres dont il se pare, le souverain n'est plus l'Horus vivant. Sa sépulture n'est plus le modèle « efficace » de celle de ses sujets. Ceux-ci peuvent pour un temps, comme Pétosiris, grand prêtre de Thoth à l'ouest d'Achmounein en Moyenne Égypte, se faire construire un tombeau conforme aux traditions, quoique déjà empreint d'un

esprit nouveau. Mais bien des traits marquent le désarroi de fidèles auxquels fait désormais défaut la présence du roi-dieu, support normal de la religion. Beaucoup, comme à Deir el-Medineh, utilisent les sépultures existantes et y accumulent les corps. Le culte des animaux sacrés prend une extension de plus en plus grande, il se traduit dans l'importance que prennent les nécropoles d'animaux, faites de niches ou de chambres se succédant de chaque côté d'un couloir souterrain pouvant atteindre plusieurs centaines de mètres. Sur ce type et sur celui, parallèle, des sépultures romaines à *loculi*, se modèle la tombe égyptienne, ouverte à un nombre de plus en plus grand de morts, d'abord placée dans le voisinage d'un sanctuaire, puis laissée à sa destinée propre.

LE TOMBEAU DE PÉTOSIRIS

Le tombeau de Pétosiris, à Touna el-Gebel, le seul vraiment important qui soit demeuré du début de la période, se présente dans sa superstructure au-dessus de la chambre du sarcophage comme un petit temple (pl. 87), composé d'un pronaos plus large que long, suivi dans le sens de la longueur par un sanctuaire rectangulaire à piliers (2 × 2) où introduit une porte. Le pourtour intérieur et les piliers sont décorés de reliefs, de même que les murs d'entrecolonnements à quatre colonnes qui composent la façade. Ce petit monument forme le lien architectural entre les ouvrages de la période saïte et ceux des deux périodes suivantes. Il n'est pas sans intérêt de noter que le plan général, qui reproduit dans le culte funéraire celui du culte divin, présidera à celui des temples des deux dernières périodes de l'architecture dans l'Égypte ancienne.

LES NÉCROPOLES D'ANIMAUX SACRÉS

Les nécropoles d'animaux sacrés sont conçues selon un plan déjà inauguré au Nouvel Empire.

Le Sérapéum de Memphis, sépulture souterraine du taureau Apis, n'est en effet que la continuation et le développement, à la période saïte et aux périodes suivantes, d'un culte dont les premières formes sur place datent d'Amenophis III et de Ramsès II. C'est là que furent trouvés sur le corps du fils de ce dernier, grand prêtre de Ptah, le pectoral et une bague en or, surmontée des chevaux de son char, de Ramsès II, conservés parmi les bijoux du Louvre. L'impression que laisse le grand souterrain du Sérapéum est inoubliable; de chaque côté du long couloir se succèdent les immenses chambres où reposaient dans leurs cercueils rectangulaires monolithes en syénite, basalte ou calcaire, longs de 4 m, larges de 2,30 m et hauts de 3,30 m, les taureaux Apis. Dans l'entrée étaient encastrées sur les murs en nombre considérable des stèles commémoratives.

La nécropole des ibis et babouins sacrés de Touna el-Gebel, quoique plus tardive, s'inspire du même plan très simple: les

animaux momifiés, placés dans des amphores, sont accumulés dans des niches plus ou moins profondes, souvent précédées sur le couloir par un petit autel sacré.

A côté de cette nécropole d'animaux sacrés de Thoth, se déploie une véritable ville funéraire où les tombes, d'époque surtout alexandrine et romaine, affectent la forme de maisons. Celles-ci, surmontant le caveau, sont pourvues de plusieurs pièces autour d'une chambre, décorée de peintures au-dessus d'un lit de parade, et même d'une cuisine et sont disposées de chaque côté de véritables rues. L'influence alexandrine et la tradition égyptienne y sont juxtaposées, notamment dans la façade qui peut réunir sur les murs à fruit un fronton, des pilastres et des portes d'allure hellénistique.

ORIENTATION VERS LA CATACOMBE

La tombe, sans perdre certains traits d'inspiration pharaonique, s'oriente de plus en plus vers la catacombe. Les exemples s'en trouvent à Alexandrie. Tantôt, comme à Anfouchi, les tombeaux comprenant un vestibule et une chapelle funéraire, décorés à la façon de maisons romaines au-dessus du sol, s'ordonnent autour d'un atrium. Tantôt, comme à Kôm ech-Chougafâ, deux étages creusés dans la profondeur du sol et reliés par un escalier tournant, comprennent l'un des cellules avec *loculi* pour les urnes cinéraires et une grande salle à *triclinium*, l'autre la chapelle funéraire, avec niches pour les sarcophages, précédée d'un vestibule dont la façade s'orne de colonnes à faisceaux de papyrus s'évasant dans le chapiteau.

Relief

LES DEUX TRADITIONS DANS LE TOMBEAU DE PÉTOSIRIS

Ce n'est pas dans le tombeau de Pétosiris à Touna el-Gebel que l'on trouvera les caractéristiques de l'art ptolémaïque. Aussi bien, il date des débuts de la période. Il demeure au contraire, dans la décoration, étroitement tributaire de la période précédente. Deux séries bien distinctes de reliefs en recouvrent les parois intérieures. La première, qui s'étale aussi sur les entre-colonnements de la façade, transpose, dans un environnement grec (pl. 87): vêtements, outils, ustensiles de ménage ou de culte, les scènes familières traditionnelles des tombeaux pharaoniques. Les membres retiennent cependant l'accentuation des muscles et de l'anatomie déjà notée à la XXIV[e] dynastie et dont la tradition s'était maintenue à la XXVI[e] dans la tombe de Mentouemhat, tandis que, dans la même ligne, les rides du visage sont encore davantage poussées et multipliées. En contraste avec ce réalisme, la seconde série, consacrée aux scènes du culte funéraire, garde beaucoup du relief légèrement bombé et harmonieux, empreint de l'archaïsme caractéristique des grandes tombes saïtes (pl. 87). Le contraste est encore accusé par l'emploi des couleurs de revêtement, bien que leur tonalité, où domine le bleu pâle, absorbe la lumière, au lieu, comme aux époques précédentes, de la réfléchir. Tandis que, dans la première série, elles demeurent assez variées et peignent tous les détails, dans la seconde le calcaire est nu et sa blancheur est seulement rehaussée de ce bleu dans les visages, autour des yeux, ailleurs dans quelques traits plus caractéristiques. Cette différence de styles témoigne sans doute de la répugnance des artistes égyptiens et, par le fait, de leur impuissance à assimiler les caractères d'un art trop étranger à leurs tendances fondamentales.

LE STYLE PTOLÉMAÏQUE ÉTROITEMENT DÉPENDANT DU STYLE NUBIEN

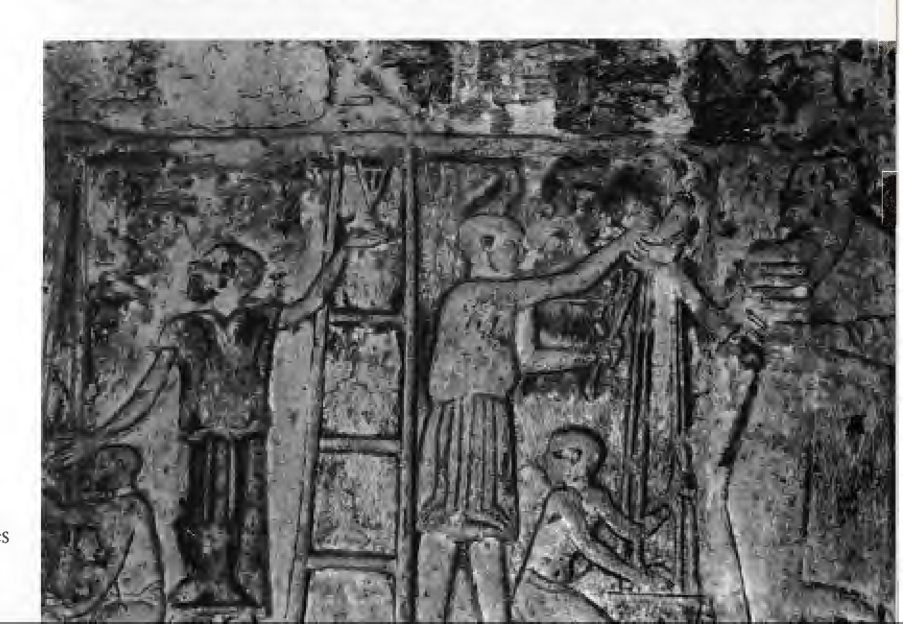
On s'imagine trop, en effet, que le relief ptolémaïque et romain d'Égypte subit uniquement l'influence du trompe-l'œil grec. La tentative d'y traduire les volumes du style hellénistique s'y décèle. Mais la boursouflure des formes dans ces reliefs-dans-le-creux ou



(87) Tombeau de Pétosiris



Pétosiris et sa femme devant la déesse du sycomore



Pesée des métaux travaillés



(88) Buste de Mentouemhat

même *in plano*, où les membres du corps et les traits du visage semblent vouloir échapper à la rigueur des deux dimensions et, par une sorte de contorsionnement qui souvent les fait apparaître de trois quarts, rétablir la troisième dimension, s'inscrit aussi très nettement dans la ligne d'un style déjà apparent aux XXIVe et XXVe dynasties, issu vraisemblablement des tendances proprement nubiennes et poursuivant son évolution normale à travers les reliefs des chapelles des divines adoratrices de Medinet Habou pour s'épanouir à la période ptolémaïque.

Cela ne signifie point que les anciennes traditions soient complètement perdues. La procession des prêtres portant la barque sacrée à Louqsor, gravée sur le sanctuaire-reposoir de Philippe Arrhidée à Karnak, est tracée avec un relief encore classique et vivant. L'étude de reine provenant d'Edfou, qui est au Musée du Louvre (pl. 91), et où le style de la période est marqué par la rondeur de la joue, des bras et du sein, reste cependant d'une grande finesse et par là même le témoin d'un art qui aurait pu, qui a même pu sans doute, – mais l'exemple en est pratiquement unique –, et tout en provenant d'origines différentes, se mesurer, dans des canons finalement semblables, aux plus belles réussites de l'art grec. Dans l'ensemble, en effet, cet art est plutôt uniforme dans sa recherche du modelé, par le gonflement des formes, spécialement dans le visage et les muscles de la poitrine, de l'abdomen et des cuisses. Dans les meilleurs ouvrages, et particulièrement dans les grands temples, ce gonflement de la pierre est judicieusement placé et demeure dans une tradition égyptienne accusée dès l'Ancien Empire, car il traduit, par grandes masses s'épanouissant de l'intérieur, les apparences du corps humain. Mais, en s'orientant, comme il le fait de plus en plus, vers la reproduction de celui-ci de trois quarts, il lui arrive, même là, d'aboutir à des effets fâcheux, tels que les seins rapportés des déesses du Nord et du Sud protégeant Ptolémée VI dans le temple de Denderah (pl. 90). Trop souvent, en tout cas, dans les petits temples et les ouvrages secondaires et tardifs, le modelé même disparaît et il ne reste plus que des membres ou des tronçons de corps qui se raccordent comme ils peuvent.

TECHNIQUE DU RELIEF PAR RENTRANTS ET SAILLANTS

Une caractéristique, cependant, de la technique du relief pharaonique se perpétue à la période romaine. Il était apparu dès Ramsès II et il est notable dans le revêtement du temple de Ramsès III à Medinet Habou. C'est la recherche d'un contraste franc entre les rentrants et les sortants, entre l'ombre et la lumière, par élimination de tout dégradé sur les bords. Le petit Horus légionnaire perçant de sa lance un crocodile, conservé au Musée du Louvre (pl. 92), en est un bon exemple, dans un style cependant fondamental de la période romaine d'Égypte, puisque le

cheval, dans un mouvement de trois quarts qui l'apparente à celui du fameux ivoire byzantin Barberini du Musée du Louvre, semble s'élancer de la muraille. Ce petit relief accomplit ainsi la transition avec le relief copte, lequel abandonnera progressivement le haut-relief pour s'orienter vers le relief léger et même plat purement décoratif, mais toujours dans une technique d'opposition tranchée de lumière et d'obscurité.

Peinture

SYNCRÉTISME DE SURFACE DES DEUX TRADITIONS

Il est difficile de dresser un classement précis des peintures de ces deux périodes et peut-être d'en déterminer certaines comme appartenant sans conteste à la première.

Il semble pourtant que la tombe de Siamon dans l'oasis de Siwa soit à placer dans la période ptolémaïque. Sans doute le propriétaire est-il, à l'intérieur de scènes funéraires aux détails purement égyptiens de costumes autant que de mythologie, enveloppé de vêtements grecs et portant même la barbe *(fig. 89)*. Mais les personnages représentés à l'égyptienne ont la silhouette typiquement ptolémaïque, imitant même – chose curieuse en peinture – la figuration de trois quarts et les membres arrondis si typiques dans les reliefs. Comme dans les peintures tombales de l'oasis de Bahria, les couleurs sont en nombre limité et répandues de façon assez uniforme.

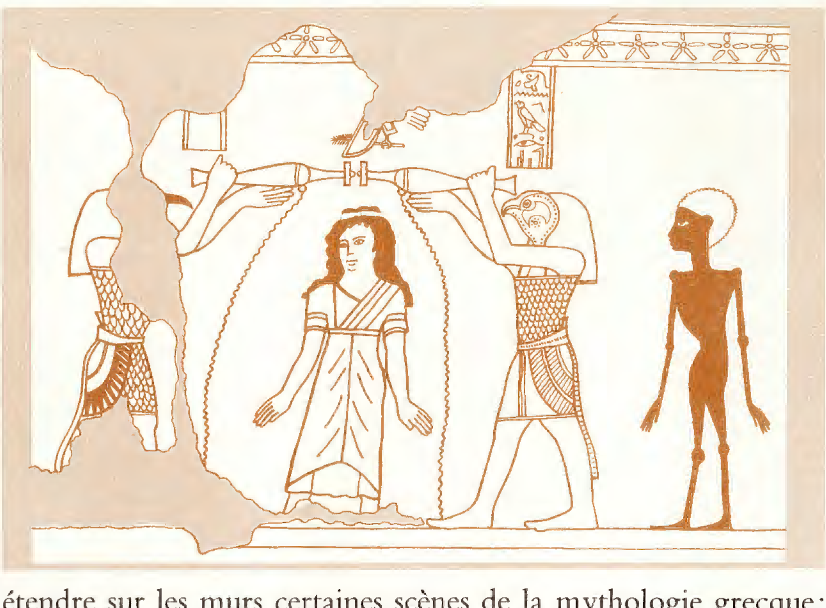


89

Il en est de même dans celles de Touna el-Gebel, notamment dans celles de la maison 21. Mais dans les sujets comme dans le style, une étape nouvelle se laisse deviner. Les premiers sont empruntés non plus au Livre des Morts, mais aux papyrus funéraires Rhind d'Édimbourg datant du Ier siècle avant notre ère. Ils figurent ainsi la défunte dans des cérémonies aux rites jusque-là inusités dans les tombes et réservés dans les papyrus aux rois, et la représentent parfois dans des vêtements grecs ou romains qui devaient être ceux de sa vie normale et – fait assez nouveau – presque de face *(fig. 90)*. Bien que la facture soit assez soignée, le dessin, dans bien des cas, est malhabile, montrant notamment des corps tassés, très différents des formes allongées de la période ptolémaïque. On pourrait rapprocher de ces peintures un fragment conservé au Louvre et découpé vraisemblablement dans une tombe; le personnage de profil, mais que l'échancrure de sa toge tourne légèrement de trois quarts, est en attitude typiquement égyptienne d'offrant. Mais son vêtement, sa chevelure bouclée, le placent nettement à la période romaine.

Un syncrétisme s'opère donc avec certaines formes hellénistiques ou romaines. Mais il demeure à la périphérie. Les étages supérieurs des maisons funéraires de Touna el-Gebel peuvent

(89) Tête de vieillard


90

étendre sur les murs certaines scènes de la mythologie grecque: enlèvement de Proserpine, fresque d'Œdipe; les dieux égyptiens ne s'y mêlent pratiquement pas. De même, dans les scènes funéraires égyptiennes, il n'est pas question de dieux ni de rites grecs, il n'y a parfois à changer, et dans un simple souci d'introduire la vie ordinaire, que les vêtements, les bijoux et la mode capillaire du défunt au point que celui-ci, tout en suivant la mode inspirée de Grèce ou de Rome, est bizarrement entouré de dieux égyptiens représentés comme tels. Plutôt que de syncrétisme, c'est de juxtaposition qu'il faut donc parler.

Le syncrétisme de surface apparaît parallèlement dans les toiles peintes entourant des momies (pl. 93) et dans la composition des éléments des sarcophages. Sur les côtés et la partie inférieure de la toile peinte, sont figurés des décors typiquement égyptiens: scènes ou ornementation dérivées de celles qui couvraient les sarcophages en bois depuis le Nouvel Empire. Mais de cet ensemble se dégage le buste du défunt, coiffé à la romaine et vêtu de la toge à *clavi*. De même en est-il des sarcophages qui leur ont sans doute servi de modèles. La cuve peut être ornée de scènes funéraires égyptiennes. Mais l'ensemble de bandelettes qui entourent le cadavre laissent place, au-dessus de la tête de celui-ci, pour un de ces portraits peints sur bois, connus comme portraits du Fayoum ou d'Antinoé (pl. 92). La tête peut être celle soit d'un Égyptien, soit d'un Romain authentiques et pratiquant la religion égyptienne: le style s'apparente évidemment à la facture des peintures de Pompéi et, par la comparaison avec les mosaïques, on peut en suivre l'évolution jusqu'au IVe siècle. Mais il ne faut pas oublier que ces portraits remplacent, au-dessus de la tête du mort, la partie supérieure du sarco-

(90) Couronnement de Ptolémée VI

phage momiforme. Plutôt que portraits romains d'Égypte ou romano-égyptiens, ne devraient-ils pas être appelés, selon la religion funéraire dont ils constituent un élément inséparable, portraits égyptiens d'influence romaine ou simplement égypto-romains, en raison de leur appartenance à l'histoire de l'art égyptien? Rien ne montre mieux cependant à quel point celui-ci a perdu sa force intime que ce recours à une technique et à un style qui ne sont point issus de son sol.

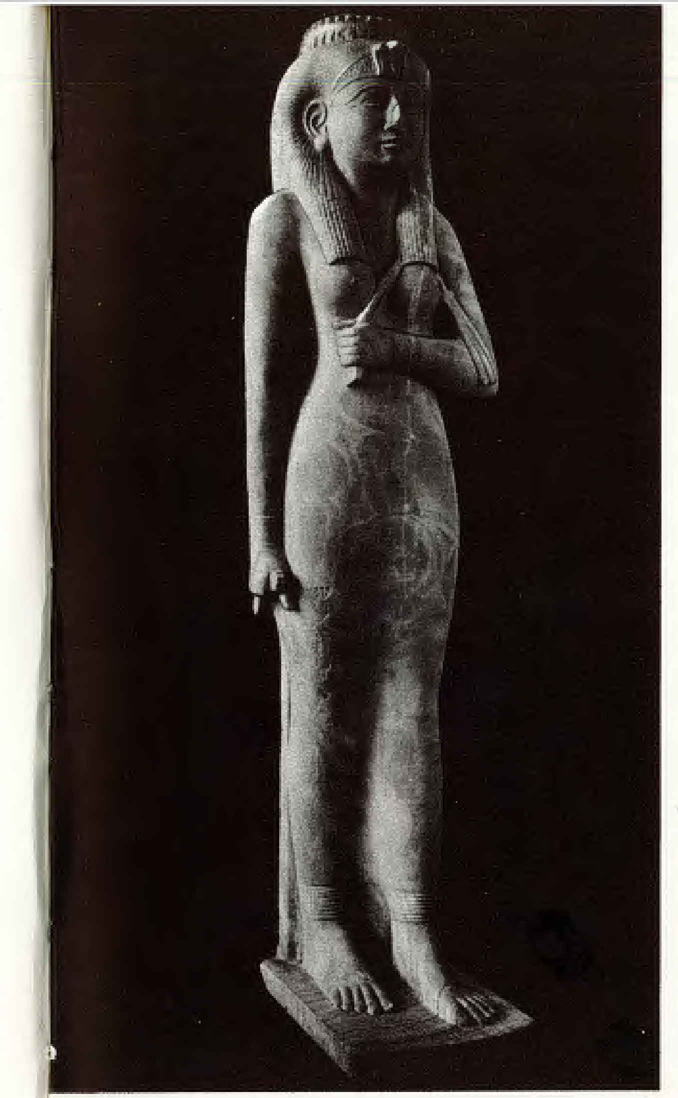
Statuaire

C'est plutôt dans la statuaire que l'on peut constater un essai, d'effet d'ailleurs curieux, parce que sans espoir, d'amalgame entre l'art égyptien que tiennent à respecter les Ptolémées et l'art hellénistique auquel ils veulent rester fidèles.

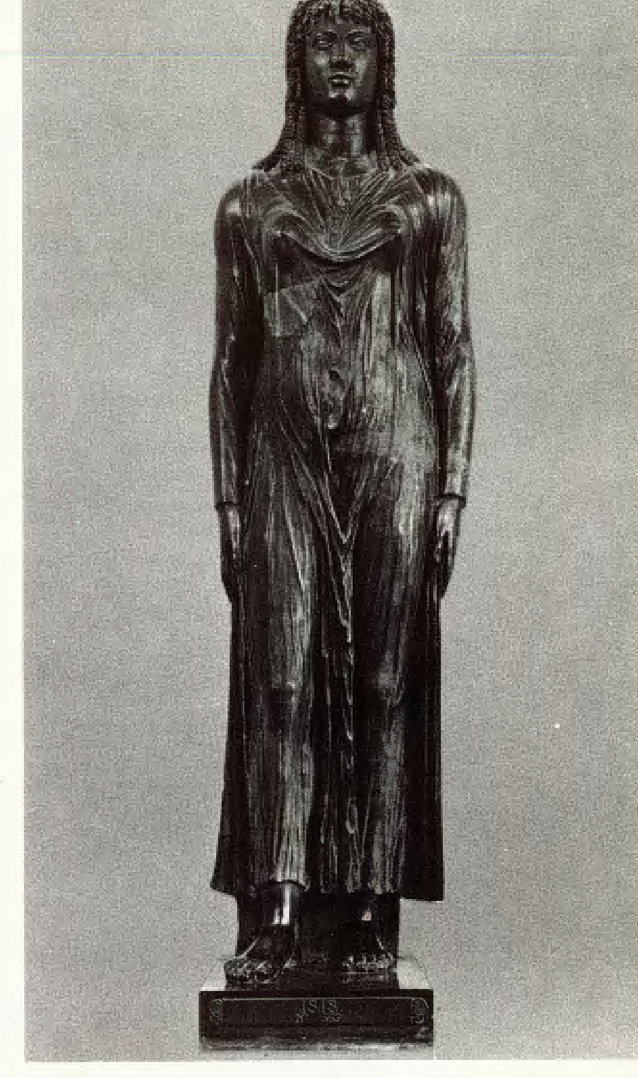
On le trouve dans ces statues d'aspect hybride de rois ou de dieux, tels que l'Alexandre Aïgos du Caire, éphèbe grec empruntant les attributs pharaoniques, ou l'Isis de Berlin et celle du Louvre (pl. 91), ne gardant de ces derniers que l'indispensable et se drapant dans les plis des voiles grecs, tous campés dans la pose hiératique égyptienne. Là encore, l'amalgame demeure à la surface: vêtements ou attitude, voire canon. Il n'affecte pas l'essence de l'art, où le mariage de deux styles, l'un partant de l'intérieur, l'autre tout extérieur, est évidemment impossible.

HARMONISATION DES DEUX TRADITIONS DANS LA STATUAIRE PRIVÉE

Il n'aboutit à une véritable harmonie que dans la statuaire privée, à la faveur du réalisme hérité de la période saïte et qui rejoint son correspondant romain. Le nœud pourrait être constitué par une petite tête en grès rouge conservée au Louvre et contemporaine du tombeau de Pétosiris, où l'on retrouve les traits tirés et l'accentuation des rides, typiques de certains personnages en relief de ce tombeau, et par la tête en basalte d'un prêtre au Musée de Vienne où, sous les poches très élargies des yeux, les bajoues, quoiqu'en plus modelé, rappellent le traitement par grandes masses des têtes saïtes. Il est regrettable que la plupart des statues de la période romaine soient acéphales ou tronquées. Même alors, qu'il s'agisse de statues acéphales du Musée du Louvre dont le corps, sous les plis très larges et harmonieux du voile, reste dans la sobriété de la meilleure facture égyptienne, ou de la statue d'Horsinebef de Berlin, dont la tête, au nez fort et à la bouche volontaire sous les profonds sillons des joues, surmonte un torse d'un modelé simple et puissant souligné par le voile qui le barre en diagonale, il y a, dans une certaine mesure, continuité d'un style à l'autre. L'un des meilleures exemples, même s'il ne s'agit pas d'un chef-



(91) La reine Ameneritis



La déesse Isis



Étude de reine

(92) Portrait du Fayoum

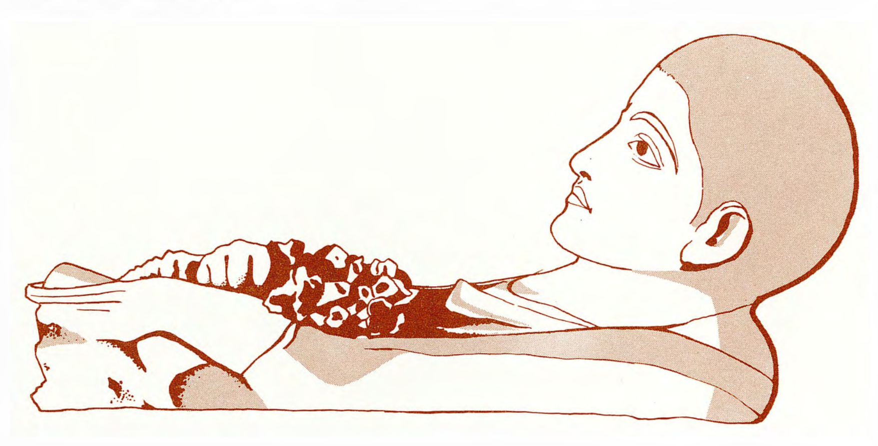
Horus cavalier

(93) Dame
à la croix ansée

d'œuvre, est sans doute une statue de vieil homme du Musée de Berlin (pl. 89), dont la tête rasée, aux rides profondes, se place très naturellement, comme bien d'autres du Moyen Empire ou de la période saïte, sur la pose hiératique du corps.

LES MASQUES DITS D'ANTINOÉ

C'est sans doute à la statuaire qu'il faut joindre les masques dits d'Antinoé *(fig. 91)*. Les traits et la parure en sont pour la plupart, qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes, ceux des Romains de l'époque. Rares sont ceux qui rappellent la coupe d'un visage égyptien ou qui ne sont pas ceux d'êtres jeunes. Cette idéalisation, qui s'accorde tellement avec les idées funéraires égyptiennes, ramène à ce qui a déjà été dit de leurs parallèles sous forme de portraits sur bois ou sur toile: ces masques d'influence romaine remplacent la partie supérieure des sarcophages momiformes et, sous les emprunts à un autre art, font partie intégrante de l'histoire de l'art égyptien.



91

Arts mineurs

L'importation des petits objets de luxe et, à leur suite, des techniques présidant à leur fabrication, favorise durant ces périodes, plus qu'en d'autres domaines, l'influence grecque et romaine.

Des fioles allongées vert-bleu ornées de décors grecs ou asiatiques (lions passants, motifs végétaux) prennent la suite de la céramique saïte et sont à leur tour suivies à la période romaine par des vases pansus aux décors végétaux rapportés et de teinte bleu de mer.

Le verre qui, à Rome au Iᵉʳ siècle, acquiert la transparence ne sert encore, avant la période copte, qu'à s'incruster en mosaïque dans les bijoux, et le fer qui fait son apparition ne remplace que timidement le cuivre dans les pièces à bon marché.

L'or domine, soit, à côté de pierres diverses ou de la terre vernissée, dans les amulettes, parfois de dimensions microscopiques, soit dans les bagues héritées de la facture antérieure, soit, selon une technique nouvelle et qui fait fortune, dans des plaques où les motifs sont « repoussés » dans le métal, soit – et c'est peut-être le plus attirant – dans des colliers d'une finesse sans doute inégalée et souvent très proche de la facture la plus moderne.

CONCLUSION

La décadence indéniable de l'art égyptien au cours des périodes ptolémaïque et romaine, en route déjà à la période saïte, éclaire sur la cause fondamentale des meilleures réussites de cet art. Au long du dernier millénaire avant l'ère chrétienne, il est notable qu'il devient de plus en plus impersonnel. Certains sursauts de réalisme se manifestent dans des périodes très restreintes de la statuaire. Dans l'ensemble, c'est le conventionnel qui domine, encore accentué, soit par la géométrisation des formes, spécialement dans l'architecture, soit par un faux modelé dans le relief et la peinture. C'est la conservation de ce conventionnel, aux basses époques, devant l'intrusion d'un art ou plutôt de motifs introduits du nord de la Méditerranée, qui peut faire illusion sur l'art égyptien. Ce conservatisme de la décadence ne fait que perpétüer les formes apparentes d'un art aux normes précises, mais dont la source – le rôle actif du roi-dieu – avait tari.

Extension et permanence de l'art des pharaons

Un art meurt-il tout à fait?

Mortel sans doute, comme toute œuvre des hommes, fussent-ils pharaons, l'art égyptien n'a-t-il, en dehors de ses productions propres et encore visibles, rien laissé de lui-même à la surface du monde et dans la profondeur des esprits? La masse tombée de ce géant aurait-elle gravé son empreinte sur une durée d'histoire plus courte que celle couverte par son ombre au temps où, issu des racines de l'humain, il poussait son faîte vers le dieu-soleil? Et, vivant moins de 2000 ans après son dernier souffle, le monde d'aujourd'hui n'en reste-t-il plus marqué?

On le croirait au premier abord, tant l'Occident et non moins l'Orient se sont laissé pénétrer de l'art dit classique, dont les directions, sans parler des thèmes et des techniques, sont si différentes de celles de l'art pharaonique.

Si pourtant l'on scrute de plus près l'apparence immédiate, le visage de l'humanité, non seulement dans les périodes qui ont suivi la mort de l'art pharaonique, mais dans la période la plus moderne, présente encore, et parmi les plus essentiels, bien des traits égyptiens.

Ce ne sera point tellement par les thèmes, supplantés presque partout sur les bords de la Méditerranée par les thèmes de l'art hellénistique. Ceux de l'Égypte ancienne peuvent se perpétuer pour un temps. Déjà par l'extérieur un style nouveau les transforme. Leur contenu lui-même se détache du mythe qui les a créés pour assumer une signification qui est celle de l'humain comme tel. Ce sera davantage par les techniques, car celles-ci, quand l'humanité ne les a point perdues, comme celles de la peinture sur toile, sur bois ou sur plâtre ou du tissage le plus fin, passent dans le fond commun avec des perfectionnements et des applications. Ce sera surtout par le style, qui demeure la signature par excellence d'un art.

A des degrés divers, ces éléments de l'art pharaonique vont se retrouver après lui dans de grands courants dont certains se propageront jusqu'à nous. On peut ainsi distinguer une poussée au sud, une alliance au nord avec étalement sur les côtés, un prolongement rectiligne – chacun avec ses propres extensions,

lesquelles gardent souvent quelque chose de ses sources égyptiennes ou de ses emprunts à l'Égypte. Enfin il n'est pas jusqu'à l'art moderne où l'on ne puisse reconnaître une parenté de fond avec l'art des pharaons.

POUSSÉE AU SUD: L'ART MÉROÏTIQUE

Après leur retrait de l'Égypte, les descendants de la XXVe dynastie vont se succéder encore pendant de longs siècles à Napata et à Meroë, aux environs de l'actuelle Khartoum. Grâce à eux se maintiendra jusqu'au IVe siècle apr. J.-C. dans le peuple de la Haute-Nubie et se propagera sans doute dans des parties proches et même dans des régions éloignées de l'Afrique l'influence égyptienne.

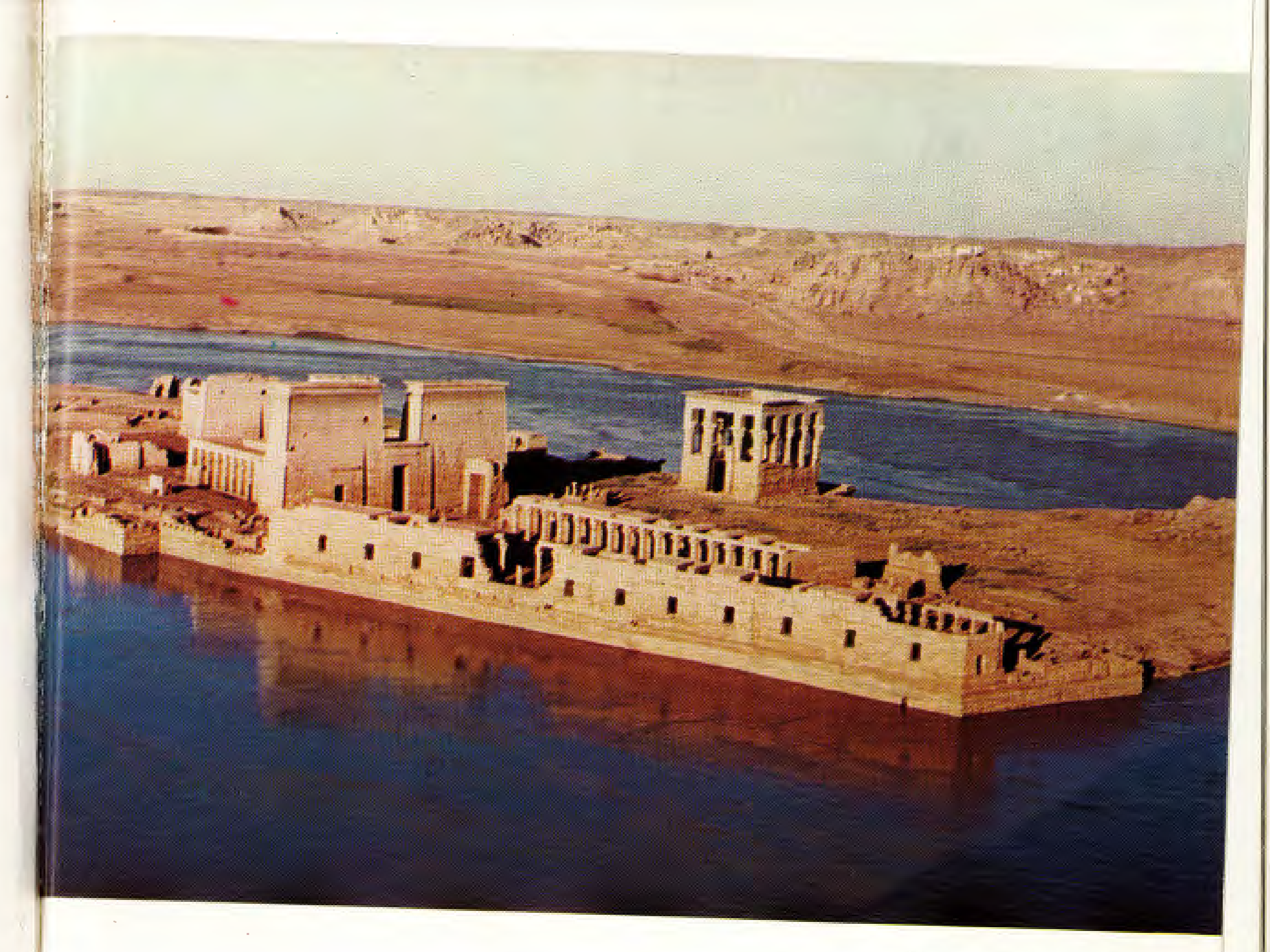
Dans la région nubienne, les formes architecturales, les thèmes seront pour longtemps sensiblement les mêmes. Les rois nubiens iront jusqu'à reproduire à Meroë et au Gebel Barkal au IIIe siècle av. J.-C. les formes des pyramides. Celles-ci, de petites dimensions *(fig. 92)*, sont en briques et ont leur entrée presque immédiate dans le sol, tandis qu'une chapelle funéraire se trouve devant la face est. Sur les parois des temples, les offrandes des rois aux dieux, le massacre des prisonniers par le roi, les grandes processions, voire les cérémonies présidées par la Candace répètent les thèmes traditionnels nés dans la Vallée du Nil. Mais la facture est toute différente. Il y a surcharge d'ornements et la sveltesse égyptienne ou au moins la silhouette allongée ont laissé la place à des membres courts traités en masses plates ainsi qu'à des faces rondes, tous traits caractéristiques d'une manière africanisée.

Le début du IVe siècle apr. J.-C. voit la fin du royaume de Meroë. Des royaumes chrétiens se succèdent qui passent sous l'influence byzantine, puis copte, en acquérant leur propre style chrétien, notamment à Faras, jusqu'à la conquête définitive de la Nubie par les Musulmans au XVe siècle.

Ce sont, dans la représentation des thèmes égyptiens déformés,

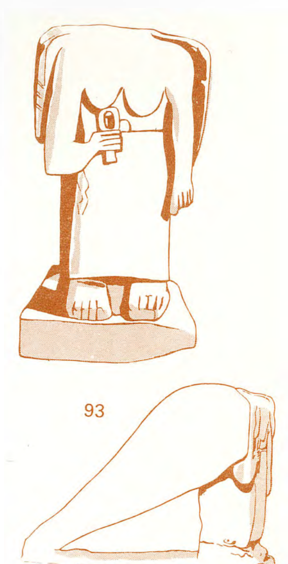


92



Temple d'Isis à Philae,

les mêmes apparences pesantes, disposées grossièrement par masses géométrisées, qui caractérisent la statuaire. On le voit par exemple dans des pièces extraites de la nécropole de Chabloul, non loin d'Amada, entre la première et la deuxième cataracte. Des têtes, coiffées ou non du voile-*némès* ont un large nez qui divise mécaniquement la face arrondie ou plate entre les yeux globuleux et la bouche proéminente. Des personnages debout, avec un bras collé au côté, tandis que l'autre est ramené devant la poitrine, ont le corps prolongé en arrière par celui d'un faucon de même hauteur: une statue d'homme le montre vêtu d'un long manteau qui part des épaules et tient un bâton devant lui; une statue de femme de même sorte n'a qu'une robe tombant de la taille sous la lourde poitrine nue, le bras tenant un sistre sous celle-ci *(fig. 93)*. Les pieds de la femme, à la plante épaisse, aux orteils tous de même dimension, sont typiques. On en retrouvera ailleurs la facture dans ceux des animaux aussi bien que des personnages humains. Si l'on ne décelait dans ces traits quelques éléments africains et un travail fruste dû à des moyens très pauvres, on croirait avoir affaire à un premier équarrissage de la pierre.


93

Les bijoux ne sont pas sans avoir subsisté. Un bracelet à Berlin, le vase en or du roi Aspalta, un pectoral en or de forme trapézoïdale du roi Amaniastabarqa accusent une surcharge dans l'ornementation qui s'inspire d'un autre goût que de celui de la tradition pharaonique.

La poterie reflète davantage une influence grecque dans la reproduction de rinceaux peints assez fins sur un fond ocré, mais les figurations d'animaux (crocodiles, oiseaux) offriront dans le dessin les caractéristiques déjà décrites.

Témoins de la survivance religieuse dans un pays limitrophe, les sujets traditionnels de l'Égypte ancienne y subissent, dans la représentation, une déformation due à une vision plus schématique et assez grossière.

Par ces royaumes, par les tribus païennes dont certaines subsistent, se sont transmises néanmoins quelques traditions d'art remontant à l'Égypte ancienne, que l'on pourrait déceler soit dans les maisons nubiennes aux lignes horizontales et élégantes allongées sur les bords du fleuve, soit dans la parure, notamment dans les motifs de couleur sur les étoffes, fruit du travail des sédentaires autant que des nomades.

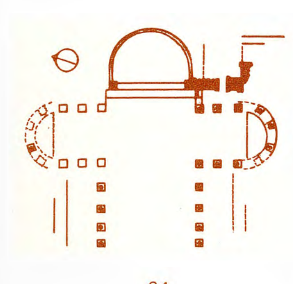
Il semble même que, au cours des siècles, l'influence égyptienne se soit propagée, en dehors du royaume de Meroë, peut-être assez tôt dans le Tassili, et, plus tard au sud-ouest dans certaines tribus qui se réclament d'une ascendance égyptienne, comme dans la classe noble des Banja-Ruanda et des Burundi, et qu'elle puisse être ainsi responsable de certaines des meilleures œuvres de l'Afrique noire.

L'influence de l'art égyptien sur l'art grec remonte au moins aussi haut que la période saïte. De même que Solon s'inspirait des lois de Bocchoris, il était naturel que le monde grec allât chercher des modèles, en particulier d'architecture, dans le pays qui les avait le premier réalisés et avec lequel il allait désormais se trouver en relations suivies et profondes.

Déjà donc avant la période alexandrine, les emprunts, d'ailleurs passés dans des constructions plus légères, sont nombreux. Les grands ordres grecs notamment apparaissent comme des adaptations, parfois poussées, d'éléments égyptiens.

Il ne peut s'agir ici d'en analyser les détails. Il suffit de citer: dans l'ordre dorique, les fenêtres à barreaux haut placées comme dans la salle hypostyle, les gargouilles d'ailleurs détournées de leur sens religieux de protection, le plafond étoilé des tombeaux et temples égyptiens, la corniche en forme de tore et de gorge qui aura un si long avenir, le chapiteau d'ante, et surtout la colonne cannelée; dans l'ordre ionique, les volutes du chapiteau reproduisant la fleur de lis, emblème du Sud; dans l'ordre corinthien, les palmes issues de l'ordre palmiforme égyptien, placées en un ou plusieurs rangs et contaminées par la feuille d'acanthe...

En traitant des périodes ptolémaïque et romaine, il paraissait difficile et peu souhaitable de dissocier de l'art égyptien les monuments alexandrins ou d'influence alexandrine en Égypte. Certains en font même partie intégrante. Mais d'autres apparaissent comme des monuments d'origine et presque de destination typiquement étrangères. C'est en eux néanmoins que l'on peut déceler une influence égyptienne, en même temps que, par eux, cette influence déborde l'Égypte et vient colorer les prolongements de l'art gréco-romain.


94

L'un de ces monuments est l'agora d'Achmounein *(fig. 94)*, en Moyenne-Égypte. Élevée sur le territoire du dieu Thoth et voisine de thermes d'époque romaine, elle date de la fin du IIe siècle apr. J.-C. Ses deux rangées de hautes colonnes à chapiteaux corinthiens sur une aire de plus de 60 m conduisent à une abside tréflée. C'est dans ce dernier élément, qui sera plus tard sur les lieux adopté par les chrétiens, que se situe l'influence pharaonique. Elle n'a certainement pas été directe, d'autant plus que cette abside reproduit la *cella trichora* romaine. Mais celle-ci, en dépit de ses divisions semi-circulaires, s'apparente comme à un devancier, aux chapelles de tombes gréco-romaines d'Alexandrie, dont le plan trifolié se superpose exactement à elle, sauf en ce qui concerne la forme des sections qui est semi-rectangulaire. Ces chapelles de tombes alexandrines évoquent à leur tour, dans une ressemblance complète, les chapelles des tombes du Nouvel Empire ou, dans une disposition légèrement différente, les sanctuaires des temples pharaoniques à trois sections parallèles.

Cette origine très probablement pharaonique semble confirmée par le reste du programme de la basilique civile romaine. Celle-ci est la reproduction d'une salle décrite par Vitruve et qu'il appelle « oicos aegyptiacos », amenant la pensée à la rapprocher de la salle hypostyle égyptienne avec ses rangées de colonnes.

La fortune de la basilique civile romaine comme programme des premières églises chrétiennes à Rome et en Afrique du Nord constituerait, quels que soient les intermédiaires, un prolongement privilégié des temples dans lesquels officiaient les pharaons, Grands Prêtres du Panthéon égyptien.

Parmi d'autres motifs déjà mentionnés, dont certains passés même dans l'architecture universelle, l'origine égyptienne de deux éléments architecturaux: la colonne cannelée *(fig. 54)*, et le fronton arrondi, ne fait guère plus de doute. La première, qui se rencontre dès la IIIe dynastie et se retrouve à la XVIIIe, remonte sans doute en Grèce à la colonne mycénienne; mais Mycènes a eu des rapports avec l'Égypte ancienne et la vue de la colonne cannelée égyptienne par les visiteurs grecs de l'Égypte a pu contribuer à l'élégance de la colonne dorique. Le second qui était aussi anciennement présent à Memphis et se retrouve à Kahoun au Moyen Empire et à Abydos au Nouvel Empire ou dans des temples ptolémaïques voisinait sur des monuments romains à tendance hellénistique – tels que le temple d'Isis au Champ de Mars, sur des décors de Pompéi ou de Palestrina ou sur des monnaies – avec des détails égyptisants de façon trop flagrante pour ne pas accuser une origine pharaonique.

Ces détails de style architectural ne doivent pas écraser de leur masse des techniques plus modestes, mais qui étaient vouées à un brillant avenir.

L'une d'elles est l'enluminure. On sait à quel point elle abonde sur les papyrus égyptiens, soulignant, par l'image coloriée de la barque du soleil avec ses personnages, des honneurs rituels rendus au défunt ou des génies infernaux, les textes funéraires. L'enluminure évolue ensuite en miniature, et celle-ci, par Byzance, a rayonné sur le monde chrétien et a fleuri sans discontinuité dans les monastères et même dans les livres profanes. Son origine alexandrine, que l'on peut déceler à travers les sujets et le décor des plus anciens exemplaires byzantins, oblige à remonter jusqu'aux papyrus pharaoniques. Cette attribution est encore confirmée par un mince détail. Sur les papyrus égyptiens, les premiers mots de chaque chapitre étaient tracés à l'encre rouge pour trancher sur l'ensemble du texte écrit en noir; de même en est-il des rubriques – rouges selon l'étymologie du mot – dans les livres liturgiques chrétiens.

Une seconde technique également promise à la gloire n'est pas entièrement due à l'Égypte pharaonique, mais celle-ci en

a été, semble-t-il, l'intermédiaire essentiel. Il s'agit de l'icône. Celle-ci, dont on sait le prodigieux essor à partir du XIe siècle dans le monde byzantin et slave, a été le fruit d'un développement dont on saisit des étapes antérieures dans la Rome chrétienne du Ve siècle comme dans l'Égypte copte du VIe, avec celle sur bois du Christ et de saint Ména au Musée du Louvre (pl. 95). Mais le devancier paraît bien être le portrait égypto-romain, dont on a vu que, tout en étant, dans le style, d'influence romaine, il s'est manifesté comme tel dans le rôle de portrait du défunt à la tête des sarcophages proprement égyptiens d'époque tardive.

Certains thèmes d'origine pharaonique sont venus fournir à l'iconographie chrétienne, au moins en Égypte, les supports qui lui manquaient. C'est le cas, à la faveur de la propagation des rites isiaques dans le monde gréco-romain, de l'image d'Isis tenant l'enfant Horus sur ses genoux, particulièrement fréquente dans les bronzes, ou de celle d'Horus perçant l'animal typhonien de sa lance (pl. 92), aussi ancienne que les figurations dans les tombes de l'Ancien Empire et qui se retrouve, dans la posture même qui restera traditionnelle en dehors du monde égyptien, dans le temple de Darius à Khargeh.

Dans les deux cas, le thème se vide de son symbole pharaonique pour adopter celui du christianisme: Marie et son enfant, saint Georges et le dragon, mais s'y accommodant d'autant mieux que son symbole profond n'a pas de peine à passer sur le plan du sentiment maternel ou du triomphe sur le mal.

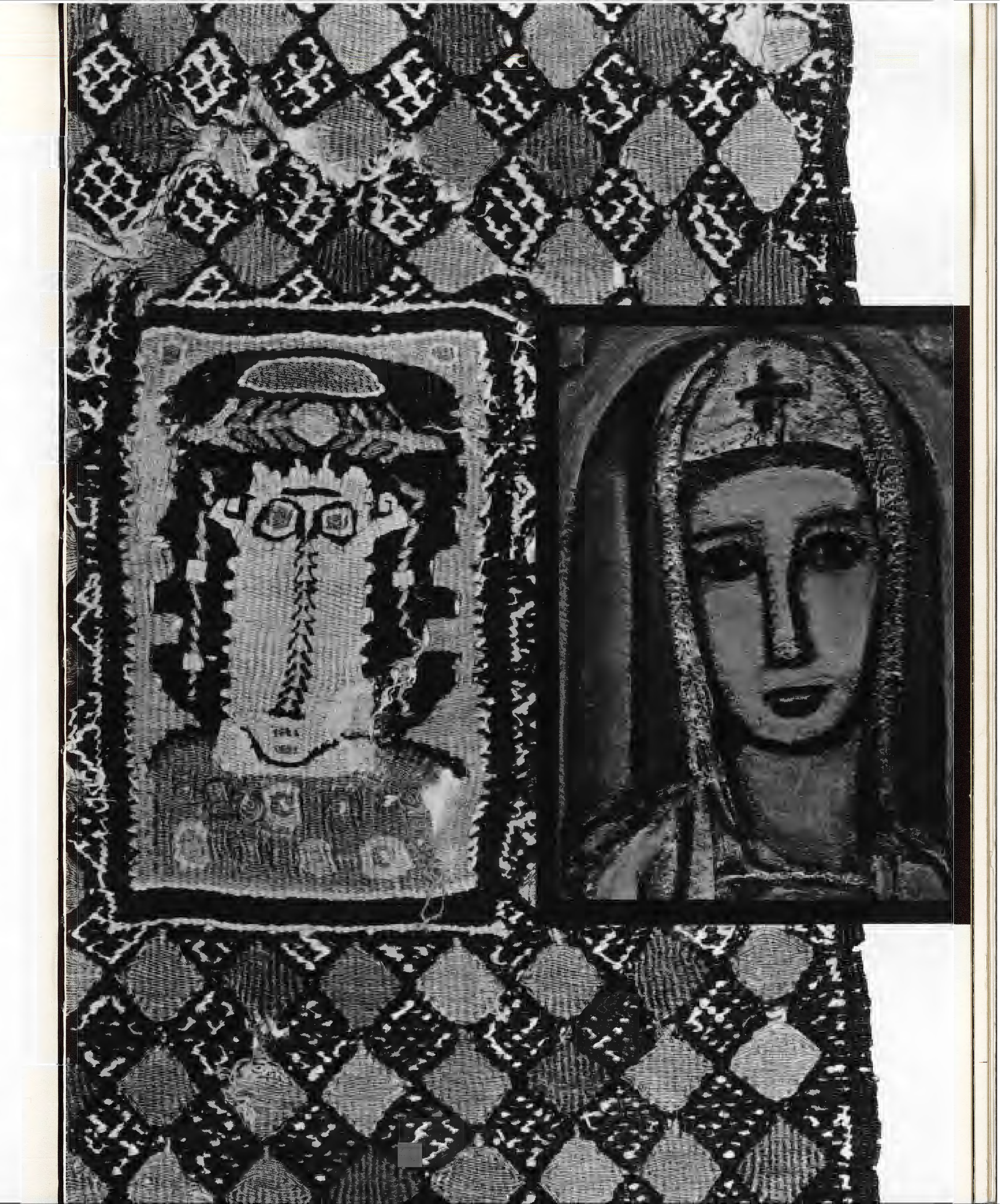
Ainsi tout un flot de thèmes, de techniques et de directions de style passé d'Égypte pharaonique dans l'art et les tendances hellénistiques vient encore à travers l'art chrétien battre nos rivages.

PROLONGEMENT RECTILIGNE: L'ART COPTE

Il était naturel que le prolongement le plus complet de l'art pharaonique se manifestât en Égypte même.

Pendant longtemps on ne s'est cru autorisé à le reconnaître que dans l'art alexandrin. Et parce que celui-ci avait fourni ses thèmes à l'art copte, lui-même en apparence trop différent de l'art pharaonique, on se refusait à admettre entre ces deux derniers une parenté profonde. C'est au contraire – et en dépit d'obstacles considérables: thèmes nouveaux, techniques souvent nouvelles, origine populaire, moyens de misère, absence de directives auliques – parce qu'il répète inconsciemment les gestes des artistes d'autrefois que l'art copte tranche par son originalité et sa vigueur sur les autres provinces de l'art byzantin.

Les thèmes sont ceux fournis par le monde d'alors à un art issu de la masse et dépris de la religion pharaonique. Ce sont ceux du monde hellénistique, et ils finissent d'étouffer les derniers sujets d'origine pharaonique qui avaient réussi à survivre: dans la poterie décorée ou les tissus, poisson tenant dans



(94) Buste de femme sur tapisserie copte/Véronique de Rouault

(95) Le Christ protégeant saint Mena.

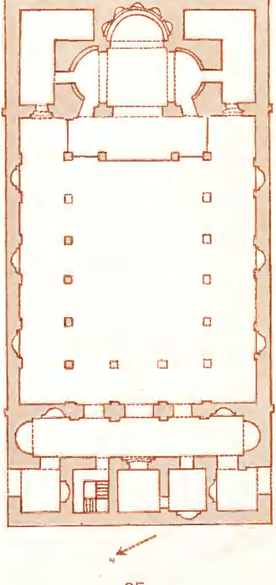
sa gueule une plante, hiéroglyphe de l'armée, et, de façon plus consciente, hiéroglyphe de la vie devenu croix ansée.

Mais les thèmes nouveaux vont être peu à peu regardés et repris dans une autre optique d'art. Ce n'est plus le culte de la forme ni la recherche du pittoresque alexandrin. C'est de nouveau une vision intérieure des choses, qui modifie insensiblement, mais complètement les lignes générales pour faire saisir dans le sujet une signification plus profonde que son apparence naturelle ou que l'harmonie de celle-ci.

Il ne faut donc pas s'étonner que, en architecture, l'église copte, à l'exclusion du plan circulaire ou carré, s'en tienne au programme basilical. On retrouve dans ce choix peut-être instinctif la conception de cheminement progressif de la lumière vers le mystère qui avait déjà guidé les constructeurs des temples égyptiens. Les Coptes en accentuent encore la tendance essentielle en n'acceptant que dans son agencement rentrant l'abside trifoliée du sanctuaire, en imprimant, à l'imitation de la cour à portiques du temple pharaonique, un mouvement retournant à la galerie de l'entrée, en plaçant même celle-ci de côté, quand ils ne la disposent pas en chicane, comme dans l'église de Denderah *(fig. 95)*. Ils en lèguent même quelques traits à l'art éthiopien, notamment les ouvertures à barreaux et haut placées dans les églises rupestres de Lalibéla. Sens du mystère, accusé encore plus tard par l'iconostase qui, sans exclure le peuple de la participation au drame de l'autel, demeure dans la ligne si profondément religieuse de l'Égypte des pharaons. Par cette exclusive, l'architecture copte se distingue de tous les autres arts chrétiens.

Mais c'est dans l'ornementation que l'on saisit cette transformation d'un style dans l'autre, cette optique qui rejoint celle de l'Égypte ancienne.

Aussi bien dans les arts de la couleur que dans la sculpture – celle-ci d'ailleurs passant du haut-relief au relief léger dans un abandon de la ronde-bosse commun à tout l'art chrétien du temps – le passage s'institue d'un style doux, encore proche des formes gracieuses hellénistiques, à un style dit rude, qui change les proportions pour insister sur certaines zones, qui oppose les masses: volumes ou taches de couleur, et qui, dans le relief, accentue encore cette tendance en procédant exclusivement, à la différence des autres arts chrétiens, par taille tranchée en pleins et en vides, dont l'usage peut se référer aux reliefs des Ramsès II et III (pl. 58). La transition des deux styles est sensible dans deux représentations en relief, respectivement au Musée Copte du Caire et au Musée du Louvre, d'Aphrodite naissant de l'onde, comme dans le portrait sur tissu de Dionysos et dans celui d'une dame romaine entourée de sujets nilotiques, tous deux au Musée du Louvre.



Au VIIe siècle, la transformation était accomplie et l'on pouvait escompter, le métier de nouveau acquis dans les techniques essentielles, auxquelles le tissage en fils de couleur s'était ajouté, que l'art copte, dégagé de sa dépendance d'ailleurs assez lâche par rapport à la cour byzantine, aurait pu travailler, sous la direction des monastères, avec de plus grands moyens et réaliser, dans les voies retrouvées d'un style axé sur le symbole, un grand art chrétien.

La conquête arabe vint couper les ailes à cette espérance, et l'on a pu penser longtemps que celle-ci s'était éteinte faute d'aliment.

Pourtant l'influence copte sur les débuts de l'art musulman même hors d'Égypte, ne fait guère de doute. Il est certain que nombre d'artisans coptes ont travaillé à la construction du Dôme du Rocher et de la Mosquée d'El-Aqça à Jérusalem, de la Grande Mosquée de Damas et du Palais de Mschatta près d'Amman, dans l'ornementation desquels des motifs coptes ont passé. Il semble même admis que des architectes coptes sont à l'origine du *mihrab* dans la première mosquée, celle de Médine, dont le modèle devait être ensuite universellement adopté dans le monde musulman.

Mais, dans sa ligne propre, réduit de plus en plus à des possibilités comparables à celles qu'offraient les catacombes aux premiers chrétiens, l'art copte sut encore tirer parti, selon une manière qui restait fidèle, tout en la transposant, à celle de son ancêtre, de la situation qui lui était laissée, sans risquer de choquer les maîtres de l'heure. Ayant déjà, pour obéir au besoin de traiter par ensembles, procédé par stylisation, il s'engage à fond dans ce sens, enlevant toute fonction architectonique à l'ornementation, prolongeant ses directions essentielles pour y déployer la fantaisie la plus inattendue et ne gardant plus que le sujet comme support ou même simplement prétexte à celle-ci. Refuge dans l'abstraction qui utilise les dernières facultés d'un art auquel on refuse la vie, celles qui avaient assuré sa sobriété et son intériorité à l'effloraison de l'art pharaonique. Direction nouvelle où l'invention peut se déployer sans contrainte. Elle y obtient les effets les plus originaux aussi bien dans les reliefs qui donnent le branle à l'arabesque *(fig. 96)*, et à sa longue et



96

grande carrière dans l'art musulman que dans les tissus dont la facture, par le sens décoratif toujours présent, s'harmonise avec le style de n'importe quelle époque, sans craindre la dissonance, par la position des plans ou par l'opposition de masses souvent cernées d'un gros trait, dans le voisinage des meubles ou des peintures modernes (pl. 94).

Art populaire, puis, au moment de son essor, art réduit à la décoration, l'art copte a su s'adapter aux circonstances dans une tradition remontant à l'art pharaonique, dont il apparaît, malgré l'occupation hellénistique, comme le véritable héritier, capable d'inspirer à son parent éthiopien quelques éléments, comme, sur son propre sol et même en dehors, à l'art musulman certains de ses traits les plus caractéristiques.

ART PHARAONIQUE ET COURANTS MODERNES

Ne faut-il pas pousser plus loin encore?

Il ne serait que de mentionner le rôle de l'Égypte ancienne dans l'utilisation de la pierre pour les constructions les plus audacieuses comme les plus fonctionnelles – sans oublier l'essor progressif de la colonne. Jusqu'à l'apparition toute récente du béton armé encore à la recherche de son style propre et qui essaie d'en prendre le relais, ce sont les procédés et les règles inventés pour la pierre par Imhotep pour son pharaon qui auront fait loi. L'homme d'aujourd'hui en vivra longtemps encore et, abrité sous son toit, ne devrait pas oublier qu'il le doit au premier architecte de l'histoire du monde, l'architecte-en-chef d'un pharaon.

En outre du branle donné à l'architecture en pierre comme à bien d'autres techniques encore usuelles, il y a plus profond.

En l'absence d'un pouvoir pharaonique digne de ses origines et de sa conception fondamentale, l'art grec, à la fin de l'ère païenne, a pu avoir raison de l'art pharaonique et le remplacer sur son propre sol jusque dans ses thèmes. C'est que les deux courants – l'un, égyptien, plus « animiste », l'autre, grec, plus naturaliste et positif – ne peuvent que s'exclure. La transformation des thèmes hellénistiques par l'art copte, héritier de l'art pharaonique, en administre la preuve vivante.

Il semble certain néanmoins que la pensée égyptienne n'a pas été sans pénétrer la grecque, dans un Platon par exemple, nourrissant ainsi une tendance latente qui, par le plotinisme et surtout par le christianisme, s'affermira encore.

Battu en brèche par le scientisme, issu à travers la Renaissance et Descartes de la pensée grecque, cet « animisme » reprend aujourd'hui ses droits, réhabilité par le mouvement même qui, en peinture et en sculpture, pour serrer de plus près une réalité qui échappait toujours, avait voulu l'éliminer.

Dans son jeu de lignes et de volumes dont la synthèse artistique rejoint l'énergie même de la vie, l'art égyptien s'apparente à ce

qu'a de meilleur l'art abstrait. Il s'interdit seulement les outrances auxquelles s'abandonne celui-ci, sauf, chose curieuse, dans ce prolongement de lui-même – si moderne par bien des côtés – qu'est l'art copte quand il lui manque l'inspiration d'un pouvoir dirigeant et que la contrainte le rejette vers la stylisation.

Cet accord avec la pensée et l'art d'aujourd'hui n'est pas le moindre titre de gloire de l'art des pharaons.

CONCLUSION

La réussite de l'art pharaonique dans son ensemble apparaît comme la résultante de deux forces complémentaires.

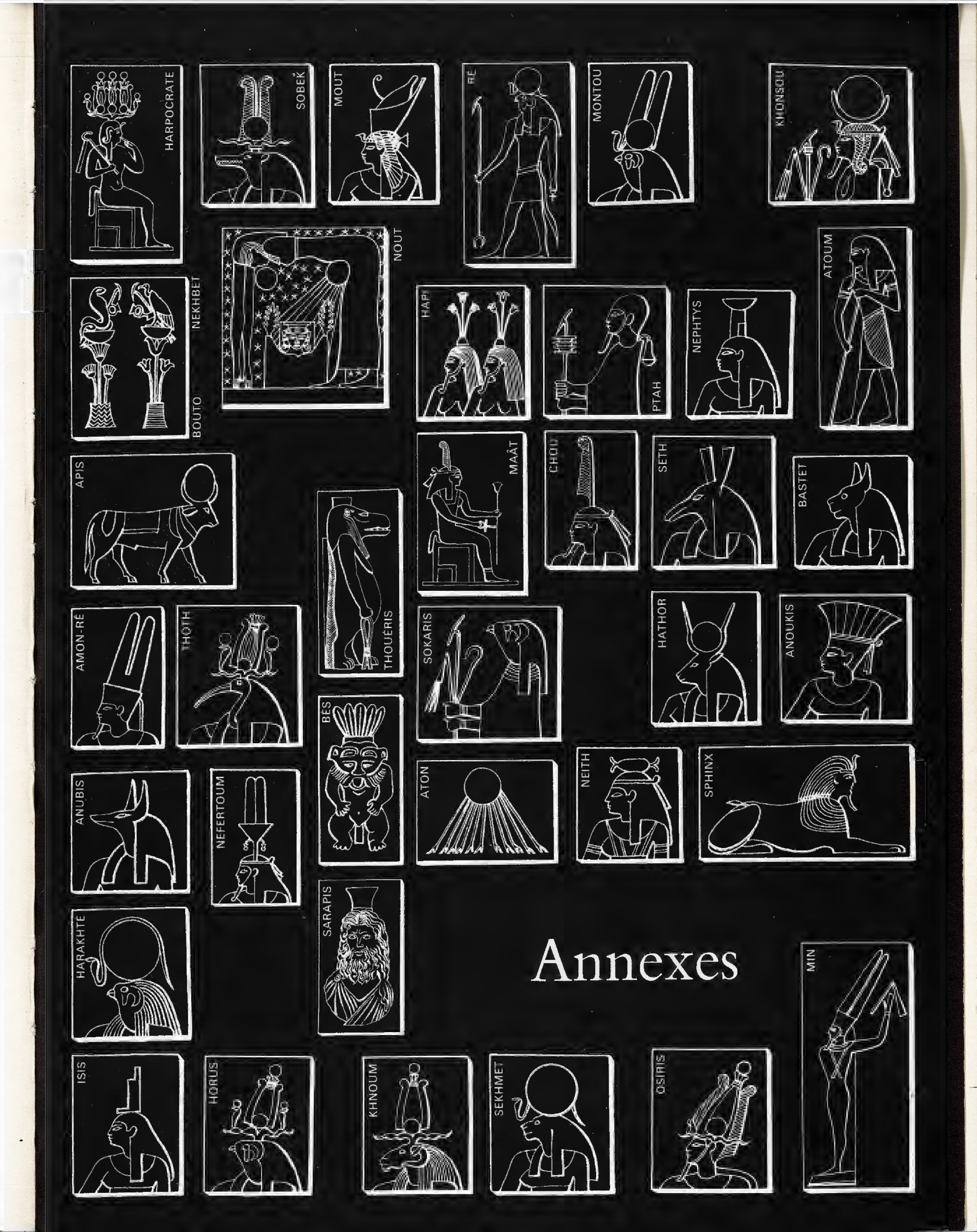
L'une consiste dans une vision des choses aussi vieille que l'humanité, primitive encore sans doute dans l'Égypte ancienne, mais dont on suit l'évolution, bien au-delà des derniers soubresauts de la période pharaonique, jusque dans l'art d'aujourd'hui. En Égypte même, elle a bénéficié de conditions exceptionnelles de race, de tempérament, de climat et de luxe. Vision dans laquelle l'œil obéit à la conviction intime et spontanée d'une parenté avec les choses et qui dépasse ainsi l'apparence extérieure pour atteindre le fond de l'être. Dans l'expression elle néglige les détails pour faire affleurer, en opposant les masses, les caractères essentiels de l'objet. La beauté qu'elle atteint correspond beaucoup moins sans la négliger à l'élégance d'une ligne ou des proportions pour elles-mêmes, qu'à l'accord de lignes, de surfaces ou de volumes, dont la synthèse est la reproduction le plus rapprochée de la vie. Art symbolique, au sens fort du mot symbole, qui, loin d'exclure la réalité, va au contraire la reprendre à son extrême profondeur et, par surcroît, la traduit mieux que tout art purement naturaliste. Art humain, car ce sont les rouages même de l'âme qu'il fait apparaître.

Cette force active ou latente au cours de l'histoire de l'Égypte ancienne et qui, après une période de sommeil sous la domination de l'art gréco-romain, a repoussé les voiles alexandrins et a retrouvé quelque chose d'elle-même avec l'art copte, n'a pu livrer le meilleur de soi que sous l'influence d'un ferment. Celui-ci, dont on a essayé au long de ces pages d'éclairer la vigueur, – c'est la religion concrétée dans son roi-dieu. Aussi longtemps que le pharaon a pu se rattacher par une légitimité naturelle ou supposée aux dieux primordiaux de l'Égypte, il a été le support de ces deux éléments essentiels de l'art: le visible et l'invisible. Du jour où le sang égyptien et un lien avec les dynasties précédentes lui a fait défaut, du jour surtout où il n'a plus été que le représentant des dieux, perdant du même coup sa qualité de fils des dieux et de dieu-sur-terre, n'ayant plus le pouvoir d'incarner les dieux, il n'a pu davantage élever l'homme

au-dessus de soi, qu'il s'agît de lui-même ou de ses sujets. Cet art qui était intérieur avait laissé échapper son inspiration; il ne pouvait plus garder que les apparences de la vie. En revanche, dans les périodes où cette force n'a pas rencontré d'obstacles comme dans celles où elle a su les vaincre ou les contourner, les œuvres artistiques de l'Égypte ont atteint une perfection qui comble l'esprit, parce qu'elle ne se limite pas à reproduire l'harmonie extérieure, mais exprime dans le visible l'invisible.

Art dirigé, tel se présente donc l'art des pharaons. Est-il moins pour autant un art des masses? Les monuments gigantesques qu'il a laissés demeurent des œuvres collectives inspirées par une foi, de même que la statuaire et la peinture qui les ornent sont le produit d'ateliers et d'équipes plutôt que d'individus. Art des foules aussi, où chacun pouvait glaner. C'est que un idéal religieux commandait l'exécution et orientait le goût, à partir des exigences humaines les plus profondes – idéal dont l'incarnation comme le médiateur était le pharaon.

Art engagé par conséquent, il a eu l'audace de pousser l'humain vers le grandiose, sans jamais négliger la réalité la plus quotidienne, et, pour traduire l'intériorité de son inspiration, a su obtenir plus expressif encore que l'expression. Ses réussites fulgurantes interdisent dès lors d'avancer qu'il ait été le moins du monde inférieur dans ses œuvres à celles exécutées au nom de l'art pour l'art. C'est peut-être le contraire qui est vrai, et n'est-ce point la meilleure leçon de l'art pharaonique? Leçon qui aurait chance de valoir pour l'art moderne et lui permettre de trouver son équilibre, l'équilibre par le haut. Leçon qui dépasse le domaine même de l'art…



Annexes

CHRONOLOGIE SOMMAIRE

MENTION DES ROIS ET DES FAITS LES PLUS IMPORTANTS

Préhistoire

?
Époque paléolithique: clans de chasseurs nomades et « art des cavernes ».

vers 10000
Époque néolithique: débuts de la vie pastorale et agricole et des industries.

vers 5500
Époque énéolithique: groupement en bourgades et naissance de l'art.

Les plus anciennes dynasties (3000-2778)

CAPITALE: THIS

vers 3000
Roi Scorpion, Ménès, Narmer: unificateurs de l'Égypte.

Ire dynastie
Djer: première expédition en Nubie.
Ouadji: première expédition dans le désert arabique (à hauteur d'Edfou).
Oudimou: expédition au Sinaï.
Adjib: premier recensement connu.
Semerkhet: expédition au Ouadi Maghara (Sinaï).
Ka.

IIe dynastie
Plusieurs rois, dont les deux derniers:
Khasekhem: victoires sur les Nubiens et les Égyptiens du Nord.
Khasekhemoui.

Ancien Empire (2778-2263)

CAPITALE: MEMPHIS

IIIe dynastie (2778-2723)
Djéser: élévation du premier « monument à degrés »; expéditions au Sinaï.
Sekhem-Khet: élévation d'un autre « monument à degrés ».
Houni: constructeur possible de la pyramide de Meidoum.

IVe dynastie (2723-2563)
Snefrou: constructeur probable de la pyramide de Meidoum et certain des deux pyramides de Dahchour; expéditions en Nubie, en Libye, au Sinaï et au Liban.
Khéops: Grande Pyramide; campagne au Sinaï; expédition en Nubie.
Didoufri: les deux grandes barques récemment découvertes à Gizeh.
Khéphren: pyramide et Grand Sphinx de Gizeh.
Mykérinos : pyramide à Gizeh.
Chepseskaf.

Ve dynastie (2563-2423)
Ouserkaf.
Sahourê.
Niouserrê-Ini: temple solaire.
Ounas: pyramide à Sakkarah; « Textes des pyramides ».

VIe dynastie (2423-2263)
Teti.
Pépi Ier: grand bâtisseur; campagnes militaires au Sinaï et coloniale en Nubie.
Pépi II: (94 ans de règne). Expéditions au Sinaï, en Asie, en Nubie; relations avec Byblos.
Nitocris: la féodalité est installée; débuts d'anarchie.

Première période intermédiaire (2263-2065)

La VIIe dynastie est fictive.
La VIIIe dynastie (2263-2220), installée à Memphis, ne peut sauver le Delta de l'anarchie, que contribuent à augmenter les expéditions des Bédouins.
La IXe dynastie (2222-2130), qui lui est en partie contemporaine et lui succède, est installée, comme la Xe (2130-2070), à Hérakléopolis, près de Béni-Soueif en Moyenne-Égypte.
Elles gouvernent la Moyenne-Égypte et contrôlent théoriquement la Haute-Égypte. Leurs monarques, dont trois au nom de Kheti et le dernier au nom de Merikarê, (célèbre pour un écrit de sagesse qui lui était destiné) chassent les Asiatiques. Mais ils doivent s'incliner devant leurs concurrents thébains.
Les *nomarques* de Thèbes, dont les premiers sont au nom d'Antef, se sont déjà emparés progressivement de la Haute-Égypte; leur victoire sur les souverains d'Hérakléopolis leur soumet le pays tout entier. Ils fondent la XIe dynastie.

Moyen Empire (2065-1785)

XIe dynastie (2065-2000)
Les Mentouhotep, descendants des Antef, continuent l'unification de l'Égypte et lancent des

expéditions en Nubie, en Libye et contre la Crète. Mentouhotep le Grand, au règne très long, a son monument funéraire à Deir el-Bahari. Leur capitale est Thèbes et ils se font enterrer dans la montagne thébaine.

XIIe dynastie (2000-1785)
(La capitale est au Nord dans le Fayoum, ainsi que les tombes royales qui reprennent le programme pyramidal); le Fayoum est exploité. La Nubie commence à être colonisée systématiquement: des forteresses y sont élevées en avant de la seconde cataracte.
Amenemhat Ier: expédition en Nubie jusqu'à Korosko; campagne en Libye; laisse un enseignement sapiential; construction du « Mur du Prince » à l'Est du Delta.
Sésostris Ier: expédition en Nubie jusqu'au Ouadi Halfa; rapports avec les Crétois.
Amenemhat II: rapports avec Byblos et la mer Égée; voyage de Pount au Sud par le Ouadi Hammanat et la mer Rouge; expédition en Nubie.
Sésostris III: campagne d'Asie jusqu'à Sichem; quatre expéditions en Nubie où il laisse des forteresses.
Amenemhat III: (peut-être co-régent avec Hor): campagne au Sinaï.

Seconde période intermédiaire (1785-1580)

Les rois de la XIIIe dynastie s'appellent pour la plupart Sebek-hotep. La décadence s'amorce avec eux. Elle s'accentue sous la XIVe dynastie avec l'invasion des Hyksôs ou Rois Pasteurs, qui constituent les XVe et XVIe dynasties et contrôlent le Nord et une partie du Sud. Parmi ceux-ci devaient se trouver Abraham et sa famille. Théoriquement leurs vassaux, les nomarques de Thèbes ne supportent pas indéfiniment le joug étranger et forment même à partir de 1680 (?) la XVIIe dynastie. Le dernier d'entre eux parvient à chasser les Hyksôs. C'est la période de l'apogée de l'Égypte qui s'amorce.

Nouvel Empire (1580-1085)

CAPITALE: THÈBES

XVIIIe dynastie (1580-1314)
C'est la période des grandes expéditions conquérantes en Asie surtout et en Nubie. Presque chaque souverain s'y distingue. Le butin déposé aux pieds d'Amon enrichit le clergé et accroît la puissance du grand prêtre de Thèbes. C'est en partie pour la ruiner que Amenophis IV instaure le culte d'Aton en remplacement de celui d'Amon, en même temps que le disque solaire peut, dans ses vues, rallier l'hommage de tous les peuples soumis. Tandis que, avant et après lui, la ville sainte comme la capitale est Thèbes, il fonde la sienne en Moyenne-Égypte à Amarna, mais elle ne lui survivra pas, un de ses successeurs immédiats, Toutankhamon, devant restaurer, sous la pression du clergé comme du pays, et jusque dans son nom, Toutankhamon, la suprématie du dieu Amon.
Amenophis Ier: campagne de Nubie au delà du Ouadi Halfa.
Thoutmosis Ier: expédition répressive en Asie jusqu'à l'Euphrate.
Thoutmosis II: installe en Nubie un gouverneur, dont l'importance est sanctionnée par le titre de « Fils Royal ».
Hatchepsout (d'abord régente, puis reine): reçoit des tributs de Crète; envoie au Pays de Pount une expédition célèbre. Temple de Deir el-Bahari.
Thoutmosis III: (54 ans de règne); le plus grand conquérant égyptien; campagne en Nubie qui le mène jusqu'à Napata presque jusqu'à la sixième cataracte un peu au-dessus de la moderne Khartoum; et pas moins de 17 campagnes asiatiques, qui soumettent le pays jusqu'à Karchemich.
Amenophis II: campagnes asiatiques; en Nubie, installation à Napata.
Thoutmosis IV: épouse une princesse asiatique.
Amenophis III: épouse Tii; chasses pendant dix ans; relâche de l'inspection en Asie; expédition punitive en Nubie. Temple de Louqsor, « Colosses de Memnon ».
Amenophis IV - Akhnaton: même politique d'abandon; lettres de Tell el-Amarna qui forment une partie de la correspondance avec les rois hittites.
Toutankhamon: meurt à l'âge de 17 ans; tombe trouvée presque intacte.
Horemheb: général d'Amenophis IV, devient roi à son tour.

XIXe dynastie (1314-1200)
Séti Ier: expéditions en Nubie, en Libye; cinq campagnes en Asie, dont une à Kadech.
Ramsès II: campagnes en Nubie (les temples de Nubie) et en Libye et deux séries de campagnes en Asie, avec la célèbre bataille de Kadech (Poème de Pentaour). Les campagnes en Libye correspondent aux premières invasions indo-européennes.
Meneptah: campagnes en Asie, Nubie, Libye (peuples de la mer). La « Stèle d'Israël », au Musée du Caire, mentionne le peuple hébreu.

XXe dynastie (1200-1085)
Ramsès III: grand admirateur de Ramsès II, dirige en Libye contre les peuples de la mer des campagnes qui sauvent l'Égypte de l'invasion, et, en Asie, combat les Philistins. Temple de Medinet Habou.

XXIe dynastie (1085-950)
(Capitale Tanis.) Exerce théoriquement son pouvoir sur toute l'Égypte, en fait seulement sur le Delta. Elle est fondée par le grand prêtre de Thèbes, supplantant ainsi le pharaon, bien qu'il n'en soit que le représentant.
Psousennès Ier.
Pinedjem.
Siamon: contemporain de David et de Salomon: vainqueur des Philistins.
Psousennès II.

Troisième période intermédiaire (950-663)

CAPITALE: DANS LE DELTA

XXIIe dynastie (950-730)
D'origine libyenne, descendant de chefs berbères établis depuis plusieurs générations entre Abydos et Bubastis, ces rois s'installent à Tanis. Certains, tels que Chechonq Ier, qui devait accueillir Jéroboam (I Reg. XI) sont plus connus. Parmi eux il faut compter Osorkon I et II et Takélot II dont l'épouse est Karomama. Le dernier, Chechonq V, est détrôné en 730 par le prince de Saïs Tefnakht (XXIVe d.).

XXIIIe dynastie (817-730)
Également d'origine libyenne, cette dynastie règne parallèlement à la XXIIe, sa résidence étant à Bubastis. Les noms sont encore Chechonq, Osorkon, Takélot. Osorkon III installe à Thèbes une princesse de sa famille, Chapenoupet, comme divine épouse d'Amon ou divine adoratrice, sans doute pour contrôler le pouvoir du grand prêtre. Le prince de Saïs, Tefnakht, menaçant les princes de Haute-Égypte, s'attire la riposte de Piankhi, roi de Napata, qui s'estime menacé et craint peut-être pour les sanctuaires de Thèbes qu'il révère. Tefnakht, épargné, fonde la XXIVe dynastie. Piankhi a été jusqu'à prendre Memphis. Il laisse Ameneritis comme divine Adoratrice à Thèbes.

XXIVe dynastie (730-715)
Tefnakht.
Bocchoris: pris et brûlé par Chabaka, frère de Piankhi.

XXVe dynastie (751-656)
Les rois nubiens (Chabaka, Taharqa, etc.) essaient de défendre l'Égypte et la Palestine contre les Assyriens. Ceux-ci envahissent deux fois l'Égypte jusqu'à Thèbes. Ils chassent le dernier pharaon nubien Tanoutamon, dont les descendants régneront à Méroë, un peu au-dessus de la moderne Khartoum.

La basse époque (663 av. - 315 apr. J.-C.)

CAPITALE: DANS LE DELTA

L'Égypte est désormais gouvernée par des souverains étrangers. Les premiers se rattachent aux rois précédents d'origine libyenne. Après Alexandre, les Ptolémées sont des Macédoniens qui, tout en pratiquant une politique nationale, n'abandonnent rien de leurs propres traditions. Les empereurs romains, qui prennent leur suite après la bataille d'Actium, ne dirigent que de loin le pays.

XXVIe dynastie (663-525)
Psammétique Ier, descendant de Tefnakht, chasse les Assyriens avec l'aide des Grecs.
Psammétique II: expédition en Nubie destinée à décourager les rois nubiens.
Apriès: installe une colonie juive à Éléphantine.
Amasis: soumet l'île de Chypre, favorise le commerce grec et installe les Grecs dans une ville franche du Delta, Naucratis (565).
Psammétique III battu à Péluse par Cambyse.

XXVIIe dynastie (525-405). Dynastie perse.
Darius Ier: achève le canal vers la mer Rouge commencé sous la dynastie précédente; fait construire le temple de l'oasis de Khargeh.
Xerxès et Artaxerxès Ier écrasent des révoltes égyptiennes aidées par les Grecs.

XXVIIIe dynastie (404-398)
Amyrtée: disperse la colonie juive d'Éléphantine favorable aux Perses.

XXIXe dynastie (398-378)
Alliée aux Grecs contre les Perses.

XXXe dynastie (378-341)
Les deux Nectanébo: politique anti-perse.

Seconde domination perse (341-333)
Mais Darius III est défait à Issos par Alexandre.

Période ptolémaïque (333-30)
Alexandre libère l'Égypte de la domination perse. Un de ses généraux, Ptolémée, et les descendants de celui-ci vont gouverner l'Égypte jusqu'à la domination romaine.

Période romaine (30 av. J.-C. - 315 apr. J.-C.)
Les empereurs romains gouvernent l'Égypte par l'intermédiaire de leurs préfets.

BIBLIOGRAPHIE

On ne livre ici qu'une bibliographie sommaire, celle qui peut permettre au public de langue française, à l'aide d'ouvrages sérieux et, autant que possible, récents et d'accès facile, d'approfondir ou de compléter, sans pourtant se perdre dans la spécialisation.

HISTOIRE ET CIVILISATION

DU BOURGUET (P.), *Préhistoire, Mésopotamie, Égypte*, coll. « Images des Grandes Civilisations », Lausanne, Éditions Rencontre, 1964. – DAUMAS (F.), *La Civilisation de l'Égypte pharaonique*, coll. « Les Grandes Civilisations, Paris, Arthaud, 1967. – DRIOTON (E.) et VANDIER (J.), *Les Peuples de l'Orient méditerranéen*, coll. « Clio », II, l'*Égypte*, 4[e] éd., Paris, P. U. F., 1962; (qui donne l'état des questions de tous ordres concernant l'Égypte ancienne, avec bibliographie très complète à la date de publication). – ERMAN (A.) et RANKE (H.), *La Civilisation égyptienne*, trad. Ch. Mathien, Paris, Payot, 1952. – JÉQUIER (G.), *Histoire de la Civilisation égyptienne*, Paris, 1923. – PIRENNE (J.), *Histoire de la Civilisation de l'Égypte ancienne*, Neuchâtel, 1961-1963. – POSENER (G.), en collaboration avec SAUNERON (S.) et YOYOTTE (J.), *Dictionnaire de la Civilisation égyptienne*, Paris, 1959.

RELIGION

DU BOURGUET (P.), *Égypte pharaonique*, dans *Dictionnaire de Spiritualité*, fasc. XXVI-XXVII, col. 501-531, Paris, Beauchesne, 1959 (notamment sur le rôle du pharaon). – DU BOURGUET (P.), *Médiation dans l'Égypte ancienne* (Rôle médiateur du pharaon), *Dictionnaire de la Bible*, V[e] vol., col. 991-997, Paris, Lethielleux, 1954. – DAUMAS (F.), *Les Dieux de l'Égypte*, coll. « Que Sais-je ? », Paris, 1965. – DESROCHES-NOBLECOURT (C.), *Les Religions égyptiennes*, Histoire Générale des Religions, Paris, Quillet, 1948. – DESROCHES-NOBLECOURT (C.), *Vie et mort d'un Pharaon, Toutankhamon*, Paris, Hachette, 1963. – DRIOTON (E.), *La Religion égyptienne, dans Les Religions de l'Orient ancien*, coll. « Je sais, Je crois », Paris, Fayard, 1957. – DRIOTON (E.), *La Religion égyptienne*, dans *Histoire des Religions*, t. 3, Paris, Bloud et Gay, 1956. – GARNOT (J. Sainte-Fare), *Religions égyptiennes antiques*, Paris, P. U. F., 1952. – MORENZ (S.), *La Religion égyptienne*, Paris, Payot, 1962 (ouvrage de premier ordre). – POSENER (G.), *De la divinité du Pharaon*, Cahiers de la Société Asiatique, Paris, 1959. – SAUNERON (S.), *Les Prêtres de l'Ancienne Égypte*, Paris, Éd. du Seuil, 1957. – VANDIER (J.), *La Religion égyptienne*, Paris, P. U. F., 2[e] éd., 1949.

ART ET ARCHÉOLOGIE

DESROCHES-NOBLECOURT (C.), *L'Art égyptien*, Paris, Massin, 1961. – DESROCHES-NOBLECOURT (C.) avec la collaboration de P. DU BOURGUET, *L'Art égyptien*, coll. « Les Neuf Muses », Paris, P.U.F., 1962. – CONTENAU (G.), *Prélude aux Empires du Moyen-Orient*, et DRIOTON (E.), *La Rivalité et l'achèvement des Empires*, dans R. HUYGHE, *L'Art et l'homme*, t. 1, Paris, Larousse, 1957. – DESROCHES-NOBLECOURT (C.) et MONNET (J.), *Les Chefs-d'œuvre du Musée du Louvre* (Égypte ancienne), Paris, Publications filmées d'art et d'histoire, t. 1, 1962 et t. 2, 1963. – *Merveilles du Louvre*, coll. « Réalités », Paris, Hachette, 1958. – MICHALOWSKI (K.), *L'art de l'ancienne Égypte*, Paris, Mazenod, 1968. – MONNET (J.), *L'Égypte*, coll. « Pays et Cités d'art », Paris, Nathan, 1962. – SMITH (W. St.), *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, Hardmonsworth, 1958. – Tel (Éditions), *Encyclopédie photographique de l'art, Les Antiquités égyptiennes du Musée du Louvre*, fasc. 1 à 5, Paris, 1935. – VANDIER (J.), *Manuel d'Archéologie égyptienne*, Paris, Picard, 1952-1969 (tomes I à V). – WOLF (W.), *Die Kunst Agyptens*, Stuttgart, 1957. – YOYOTTE (J.), *Les Trésors des Pharaons*, Genève, Skira, 1968.

TECHNOLOGIE

FORBES (R.-J.), *Studies in ancient technology*, Leiden, E.-J. Brill, 1955-1964, 9 vol. – GOYON (G.), *L'Antiquité égyptienne*, dans *Histoire Générale des Techniques*, t. I, *Les Origines de la civilisation technique*, Paris, P. U. F., 1962, p. 147-182. – LUCAS (A.) et HARRIS (J.-R.), *Ancient Egyptian Materials and Industries*, 4[e] éd., London, 1962.

ARCHITECTURE

BARGUET (P.), *Le Temple d'Amon-Rê à Karnak*, Essai d'exégèse, Le Caire, 1962. – *Note sur le complexe architectural de Séti I*[er] *à Abydos*, dans *Kêmi*, 16, 1962, p. 21-27. – CAPART (J.) et WERBROUCK (M.), *Thèbes*, Bruxelles, Vromant, 1925. – DE CENIVAL (J. L.), *Égypte. L'Architecture*, Fribourg (Suisse), 1964. – GILBERT (P.),

Le Classicisme de l'architecture égyptienne, Bruxelles, Vromant, 1943. – JÉQUIER (G.), *Manuel d'Archéologie égyptienne*, I, Paris, Picard, 1924. – LAUER (J.-Ph.), *Le Problème des pyramides d'Égypte*, Paris, Payot, 1948. – LAUER (J.-Ph.), *Les Pyramides de Sakkarah*, 4[e] éd., Le Caire, IFAO, 1972. – LAUER (J.-Ph.), *Le Mystère des Pyramides*, Paris, 1974. – LEGRAIN (G.), *Les Temples de Karnak*, Bruxelles, Vromant, 1929.

RONDE-BOSSE STATUAIRE

BOREUX (C.), *La Sculpture égyptienne au Musée du Louvre*, Paris, Calavas, 1938. – BOTHMER (B. V.), *Egyptian Sculpture of the Late Period*, Brooklyn, 1960. – CAPART (J.), *Documents pour servir à l'histoire de l'art égyptien*, 2 vol., Paris, 1927-1931. – CAPART (J.), *Choix de documents : la statuaire*, Bruxelles, 1947. – SMITH (W. St.), *A History of Egyptian Sculptures and Paintings in the Old Kingdom*, Boston, 1946.

RELIEFS

KLEBS (L.), *Die Reliefs des alten Reiches – Die Reliefs und Malereien des mittleren Reiches – Die Reliefs und Malereien des neuen Reiches*, (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1915-1934).

PEINTURES ET DESSINS

BAUD (M.), *Les Dessins ébauchés de la nécropole thébaine*, Le Caire, 1935. – CAPART (J.), *L'Art égyptien*, t. I, Bruxelles, Vromant, 1924. – DAVIES (N. M.), *Ancient Egyptian Paintings*, 2 vol., Chicago, 1936. – JÉQUIER (G.), *Décoration égyptienne*, Paris, 1911. – LHOTE (A.), *Les Chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne*, Paris, Hachette, 1954. – MEKHITARIAN (A.), *La Pein-*

D'ABBADIE (J.), *Catalogue des ostraca figurés de Deir el-Medineh*, 2 vol., Le Caire, 1936-1939.

ture égyptienne, Genève, Skira, 1954. – VANDIER

ARTS MINEURS

BAKER (H.S.), *Furniture in the ancient world*, Origins and Évolution, 3100, 475 BC, London, 1966. – CAPART (J.), *L'Art égyptien*, Choix de documents, IV, Les arts mineurs, Bruxelles, 1947. – CARTER and MACE, *The Tomb of Tut Ankh Amon*, 3 vol., London, 1923-1927. – ROEDER (G.), *Agyptische Bronzewerke*, Glückstadt, 1937. – ROEDER (G.), *Ägyptische Bronzefiguren*, Berlin, 1956. – VERNIER (E.), *Bijoux et orfèvreries*, 2 tomes, Le Caire, 1907-1927. – WALLIS (H.), *Egyptian Ceramic Art*, 2 vol., London, 1898-1900.

SURVIVANCES

BADAWY (A.), *L'Art copte. Les influences hellénistiques et romaines*, Le Caire, 1953. – DU BOURGUET (P.), *L'Art copte héritier de l'art pharaonique?* dans *Koptische Kunst, Christentum am Nil*, Essen, 1963 (en allemand). – DU BOURGUET (P.), *L'Art copte*, Publications filmées d'art et d'histoire, Paris, 1964. – DU BOURGUET (P.), *L'Art copte*, coll. « L'Art dans le monde », Paris, Albin Michel, 1968. – DU BOURGUET (P.), *L'Art copte*, (Catalogue d'exposition au Petit Palais), Ministère d'Etat, Affaires culturelles, 1964. – GILBERT (P.), *Éléments égyptiens à l'origine des ordres grecs*, dans *Chronique d'Égypte*, n° 31, janvier 1941, p. 52-68.

GLOSSAIRE ARCHÉOLOGIQUE

Adoratrice (Divine) – Princesse royale vouée, à partir de la XXIe dynastie, au rôle d'épouse du dieu Amon, résidant à Thèbes, avec pouvoirs extérieurs de Pharaon, mais plus spirituels que politiques.
Anneau-chen – Voir **Chen.**

Canopes (Vases) – Vases au nombre de quatre, où étaient conservés les viscères du défunt, le cœur excepté. Les Grecs leur ont appliqué le nom d'un port oriental du Delta, où un emblème de divinité, objet de culte, avait la même forme.
Cartouche – Boucle de corde, conçue comme encerclant le soleil, puis allongée pour s'adapter aux colonnes d'écriture pour contenir le nom royal.
Casque bleu – Couronne royale d'apparat, en rapport avec les actions guerrières.
Cénotaphe – Monument dressé à la mémoire d'un défunt sans en contenir le corps.
Chen (Anneau-) – Anneau passé au doigt du roi le jour de son couronnement, se rapportant à la même idée que le cartouche.
Clavi – Minces bandes de couleur unie descendant des épaules sur un vêtement romain.
Composite (Chapiteau) – Formé d'éléments floraux différents et superposés.

Déambulatoire (Temple à) – Temple dont le sanctuaire est entouré par un couloir.
Djed (Signe-) – Sorte de pilier dont la partie supérieure fait penser à un arbre ébranché, lié aux rites de Ptah, puis d'Osiris et associé par homophonie à l'idée de durée. Amulette fréquemment employée.
Dromos – Allée bordée de sphinx, précédant l'entrée du temple.

Électrum – Alliage naturel d'or et d'argent.
Encorbellement (Voûte à) – Suite de saillies régulières d'assises de briques les unes sur les autres se rejoignant au sommet de la voûte.
Ennéade – Hiérarchie de neuf dieux symbolisant les forces de l'univers dans la théologie d'Héliopolis. Cette systématisation fut adoptée pour d'autres théologies autour du dieu principal d'autres centres religieux.
Entrecolonnement – Mur de faible hauteur reliant une colonne à une autre. Apparaît dans les temples de Basse époque.

Fasciculé – Fût de colonne côtelé à la manière d'un faisceau de tiges végétales.
Fausse-porte – Élément architectural placé sur la paroi occidentale des chapelles de tombes. Sa forme est celle des façades primitives à redans. On suppose qu'elle était censée servir à l'âme du défunt pour passer du royaume des morts à celui des vivants.
Flagellum – Fouet constituant l'un des attributs d'Osiris.
Frise d'objets – Décoration en forme de bande continue, alignant des objets du mobilier funéraire.
Fruit – Légère inclinaison de la paroi extérieure d'un monument.

Gorge – Bandeau de pierre creusé en gorge, courant à la partie supérieure d'une muraille ou au-dessus d'une porte.

Hathorique – Forme de chapiteau ayant l'aspect de la tête de la déesse Hathor sur deux ou quatre de ses faces.
Heka (Sceptre-) – Sceptre en forme de houlette.
Hemi-spéos – Monument en partie creusé dans la montagne.
Herse – Dalle employée pour boucher l'accès des couloirs de tombes.
Hypogée – Tombe entièrement (chapelle et chambre sépulcrale) creusée dans la montagne.
Hypostyle – Salle dont le plafond est soutenu par des colonnes.

Ialou (Champ d') – Champ de souchets (plante apparentée au papyrus) dans l'au-delà où le mort est censé travailler avec une activité analogue à celle d'ici-bas.

Ka – Correspond à la force vitale d'un être.
Khentimentiou – Divinité d'Abydos assimilée à Osiris dès les premières dynasties.
Kohol – Sulfure d'antimoine rehaussant l'éclat des yeux et préservant des ophtalmies.

Loculi – Trous creusés parallèlement à la paroi des tombes d'époque romaine et destinés à recevoir le corps.

Mammisi – Sanctuaire faisant partie de l'ensemble d'un temple et destiné au culte de la naissance du dieu.
Mastaba – Tombeau de l'Ancien Empire, ainsi appelé par les ouvriers des champs de fouilles, en raison de la ressemblance de la superstructure avec un banc (en arabe: mastaba).
Mouna – Mélange d'argile et de paille.

Naos – Édicule de pierre placé dans le sanctuaire pour y recevoir la statue du dieu. Sens étendu au sanctuaire lui-même.
Némès (Voile-) – Voile couvrant le crâne et dont les deux pans retombent devant les épaules.
Nomarque – Gouverneur de **nome.**
Nome – Division administrative, correspondant à une province.

Obélisque – Mince pilier terminé en pointe et symbolisant pour les Égyptiens un rayon solaire. Comparé par les Grecs à une broche, d'où le nom moderne.
Osiriaque – En forme d'Osiris, les bras croisés sur la poitrine.
Ostracon, pl. Ostraca – Tessons de pots cassés ou écailles de calcaire utilisés comme supports d'écriture pour la correspondance ou d'esquisses par les dessinateurs ou les peintres.
Ouchebti – Figurine en bois, en pierre ou, le plus souvent, en terre cuite vernissée, couverte de formules funéraires et placée dans les tombes, d'abord comme substitut du mort, puis comme exécuteur des travaux de celui-ci dans l'au-delà.
Ousekh (Collier-) – Collier à sept rangs. Le mot égyptien **ousekh** signifie large.

Palette – Objets plats de forme géométrique ou animale, le plus souvent en schiste, dont on a supposé qu'ils étaient utilisés comme surfaces sur lesquelles on broyait les fards.
Pancarte – Voir **Stèle-pancarte.**
Parèdre – Divinité associée à la divinité principale d'un lieu de culte.
Périptère (Temple) – Entouré d'une série de piliers ou de colonnes.
Portique – Galerie au plafond soutenu par des colonnes, mais ouverte sur le côté de la cour qu'elle limite.
Pronaos – Salle précédant le sanctuaire.
Pylône – Construction dont la masse monte en deux tours qui encadrent la porte.
Pyramide – Du mot grec signifiant: petit gâteau.

Redan – Proprement: saillant. Se dit de la série des saillants et rentrants à l'extérieur d'une paroi dans un monument égyptien.
Registre – Divisions régulières superposées, limitées par une ligne apparente.
Rhomboïdal – Proprement: en forme de losange. Se dit de la pyramide Sud de Dahchour en raison du changement d'angle de l'inclinaison.
Rupestre – Se dit de tout ce qui est creusé ou simplement inscrit dans la roche.

Sed (Fête-) – Fête jubilaire au cours de laquelle, en faisant le tour d'une aire en courant, le roi était censé renouveler ses forces royales et divines.
Serdab – Petite pièce attenante à la chapelle funéraire: elle contenait les statues du défunt et communiquait avec la chapelle par une fente à hauteur de l'œil.
Serekh – Dessin en forme de façade de palais encadrant dans les inscriptions le « nom d'Horus » du roi.
Sistre – Instrument de musique à percussion: il est composé au bout d'un manche de deux lames parallèles traversées de tiges percutantes. Utilisé pour le culte d'Hathor, il est généralement décoré de la tête de la déesse.
Sistre (Colonne-) – Colonne dont le chapiteau est taillé à la ressemblance de la tête d'Hathor. Appelée aussi hathorienne ou hathorique.
Spéos – Sanctuaire creusé dans le rocher.
Sphinx – Représentation symbolique à corps d'animal et à tête d'homme, de lion, de bélier ou de faucon. Gardienne du sanctuaire.
Stèle – Monolithe plat généralement gravé de dessins ou de formules d'ordre religieux.
Stèle fausse-porte – Voir **Fausse-porte.**
Stèle-pancarte – Stèle gravée d'une liste d'offrandes destinées à l'entretien du mort. Placée au début dans le plafond de la chambre funéraire, elle est ensuite ramenée sur la paroi en face du sarcophage, puis sur un des côtés de la chambre funéraire. Le dessin de ces offrandes gravé dans la pierre était censé remplir magiquement leur destination.

Table d'offrandes – Pierre plate rectangulaire, creusée de deux bassins et d'une rainure pour l'écoulement de l'eau des libations et souvent décorée des aliments destinés au défunt.
Théogamie – Mythe de l'union d'un dieu avec la reine pour accréditer l'idée de l'hérédité divine de l'enfant royal.
Thériomorphe – En forme d'animal.
Tore – Moulure ronde ornant les arêtes des édifices, primitivement faite de roseaux. Des ligatures y sont souvent gravées, rappelant les liens enserrant ceux-ci.
Triade – Groupement de dieux sur le modèle de la famille, conçu par les théologiens pour unir les cultes de villes voisines.

Uraeus – Nom égyptien grécisé du basilic. Il désigne le cobra femelle dressé et rappelle l'œil brûlant de Rê. Il est placé obligatoirement à la partie antérieure des couronnes royales.

Signification des abréviations:

B. É. = Basse Égypte, c'est-à-dire le nord de l'Égypte, comprenant le Delta, et dont la limite sud passe juste au-dessous de la ville actuelle du Caire.

M. É. = Moyenne Égypte, c'est-à-dire la partie centrale de l'Égypte, s'étendant entre la ligne horizontale qui passe juste au-dessous du Caire jusqu'à la ligne correspondante passant juste au-dessous de la ville d'Assiout.

H. É. = Haute Égypte, c'est-à-dire le sud de l'Égypte jusqu'à Assouan comprise, correspondant au haut cours du Nil.

r. E. = rive Est du Nil.

r. O. = rive Ouest du Nil.

Abou Gourob – M. É., r. O. Sud de Gizeh. Temple solaire de la Ve dynastie.
Abou Roach – B. É. Nord de Gizeh. Pyramide et temple de la IVe dynastie.
Abou Simbel – Nubie du nord. r. O. 280 km au sud d'Assouan. Temples de Ramsès II.
Abousir – M. É., r. O. Un peu au sud de Gizeh et d'Abou Gourob. Pyramides V^e dynastie.
Abydos – H. É., r. O. Au nord-ouest de Louqsor entre Assiout et Nag Hamadi. Site funéraire osirien; temples et cénotaphes, notamment du Nouvel Empire.
Achmounein – M. É., r. O. 200 km au sud de Meidoum. Lieu de culte du dieu Thoth.
Akhetaten – Voir Amarna.
Akhmîm – H. É., r. E. Ville entre Assiout et Nag Hamadi.
Amada – Nubie, r. O. 192 km au sud d'Assouan. Temple du Nouvel Empire.
Amarna (Tell el-) – M. É., r. E. A une trentaine de km au sud de Beni Hasan. Nom moderne de l'emplacement de la capitale du roi Akhnaton.
Anfouchi – Quartier nord-ouest d'Alexandrie. Nécropole d'époque romaine.
Aniba – Nubie, r. O. 230 km au sud d'Assouan. Tombeaux et forteresse. Vestiges de toutes les époques.
Arak (Gebel el-) – Voir Gebel el-Arak.
Assassif – H. É., r. O. Région de Thèbes. Colline au sud-est de Deir el-Bahari. Tombes saïtes.
Assiout – M. É., r. O. Ancienne Syout. Importance pendant la Ire Période Intermédiaire.
Athribis – B. É. Un peu au nord du Caire. Ancienne capitale de **nome.**

Badari – H. É., r. E. A une vingtaine de km au sud d'Assiout. Nécropole archaïque.
Bahria – Oasis occidentale, dans la partie médiane de la Moyenne Égypte. Temples du Nouvel Empire; tombeaux du Nouvel Empire et de la XXVIe dynastie.
Barkal (Gebel) – Voir Gebel Barkal.
Beit el-Ouali – Nubie, r. O. A une cinquantaine de km d'Assouan. Temple de Ramsès II.
Beni Hasan – M. É., r. E. Presque à la hauteur d'Achmounein. Nécropole rupestre du Moyen Empire.
Bercheh (El-) – M. É., r. E. A une vingtaine de km au sud de Beni Hasan. Tombeaux de l'Ancien et du Moyen Empire.
Biban el-Moulouk – Voir Vallée des Rois.
Bubastis – B. É. 80 km au nord-est du Caire. Lieu de culte de la déesse-chatte Bastet.
Bouhen – Nubie, r. O. Près de Ouadi Halfa. Temple et forteresse.
Byblos – Nord de Beyrouth. Temples et cimetière égyptiens du Moyen Empire et des périodes suivantes.

Cheikh-Saïd – M. É., r. E. A une trentaine de km au sud de Beni Hasan. Tombeaux de l'Ancien Empire.
Chounet el-Zebib – H. É., r. O. Enceinte funéraire d'un tombeau royal de la période thinite à Abydos.
Coptos – H. É., r. E. A une quarantaine de km au nord de Louqsor. Vestiges de toutes les époques, dont un temple ptolémaïque.

Dahchour – M. É., r. O. A quelques km au sud de Sakkarah. Pyramides de la IVe dynastie.
Daphné – B. É. Au sud de Tanis. Ancien camp romain.
Dechacheh – M. É., r. O. Au sud-est de l'Oasis du Fayoum. Tombeaux de la Ve dynastie.
Deir el-Bahari – H. É., r. O. Région de Thèbes, entre la Vallée des Rois et Gournah. Temples funéraires de la XIe et de la XVIIIe dynastie.
Deir el-Ballas – H. É., r. O. Au sud de Denderah. Ruines de palais du Moyen Empire; cimetière Ancien et Nouvel Empire.
Deir el-Gebraoui – M. É., r. E. A une cinquantaine de km au nord-est d'Assiout. Tombes de la VIe dynastie.
Deir el-Medineh – H. É., r. O. Région de Thèbes, partie ouest, entre le Ramesseum et la Vallée des Reines. Village et tombes du Nouvel Empire; temple ptolémaïque.
Denderah – H. É., r. O. A une cinquantaine de km au nord-ouest de Thèbes. Temple ptolémaïque dédié à la déesse Hathor.
Derr – Nubie, r. E. 200 km au sud d'Assouan. Temple de Ramsès II.
Dorgainarti – Nubie. Au sud de la 2e cataracte du Nil. Ile sur le Nil. Fortifications du Moyen Empire.
Drah Aboul Naga – H. É., r. O. Région de Thèbes, partie Est. Tombes de la Ire Période Intermédiaire.

Edfou – H. É., r. O. A une centaine de km au sud de Thèbes. Temple ptolémaïque dédié au dieu Horus.
El-Bercheh – Voir Bercheh.
El-Hibeh – M. É. Dans une île du fleuve; partie nord de la Moyenne Égypte. Temple de la 3e période intermédiaire.
El-Kab – H. É., r. E. A environ 80 km au sud de Louqsor. Ville de la déesse Nekhabit; temple.
El-Kourrou – Nubie, r. E. Près de 800 km au sud de Ouadi Halfa. Pyramides méroïtiques.
Éléphantine – H. É. Ile en face d'Assouan. Dédiée au dieu Khnoum. Vestiges du Nouvel Empire.
Erment – H. É., r. O. Légèrement au sud de Thèbes. Dédiée au dieu Montou; temple datant du Moyen Empire et des époques suivantes.
Esneh – H. É., r. O. Entre Thèbes et Edfou. Temple ptolémaïque et romain dédié au dieu Khnoum.
Ezbet el-Rouchdi – B. É. Au nord-est du Caire. Temple de la XIIe dynastie.
Faras – Nubie, r. O. Près de Ouadi Halfa. Temples du Nouvel Empire; capitale de la Nubie du nord après le début de notre ère.
Fayoum – Oasis occidentale, s'étendant parallèlement au Nil entre Licht et Beni Soueif.

Gebel el-Arak – H. É., r. O. Entre Abydos et Thèbes.
Gebel Barkal – Nubie, r. O. Montagne à l'ouest de Napata.
Gebel silsileh – Voir Silsileh.
Gebelein – H. É., r. O. Au sud de Thèbes. Signifie: les deux montagnes. Temples et tombes surtout du Moyen Empire.
Gerf Hussein – Nubie, r. O. 90 km au sud d'Assouan. Temple de Ramsès II.
Gizeh – B. É., r. O. Près de la ville moderne du Caire. Les Grandes Pyramides.
Gournah (Cheikh Abd-el-) – H. É., r. O. Thèbes. Village moderne entre la Vallée des Rois et Deir el-Bahari sur l'emplacement de tombeaux des nobles du Nouvel Empire.
Gournet Mourraï – H. É., r. O. Thèbes. Village moderne juste au sud de Deir el-Medineh sur l'emplacement de tombes du Nouvel Empire.

Hawara – Oasis du Fayoum, partie est.
Héliopolis – B. É. Légèrement au nord-est du Caire. Ancienne capitale du premier royaume unifié. Sanctuaire de l'Ancien Empire dédié au dieu Rê à partir de la Ve dynastie.
Helouan – M. É., r. E. Près du Caire. Nécropole de la IIe dynastie.
Hérakléopolis – M. É., r. O. Au sud-est du Fayoum. Centre de culte d'un dieu bélier. Capitale au cours de la Ire Période Intermédiaire.
Hermopolis Magna – M. É., r. O. Voir Achmounein.
Hiérakonpolis – H. É., r. O. En face d'El-Kab. Sans doute capitale du Sud à la préhistoire. Temple dédié au dieu Horus; tombes thinites.
Ikkour – Nubie, r. O. 100 km au sud d'Assouan. Forteresse du Moyen Empire.

Kadech – Citadelle sur l'Oronte. Syrie; sud de Homs.
Kahoun – Oasis du Fayoum, partie est. Ville de Sésostris II.
Kalabcha – Nubie, r. O. 56 km au sud d'Assouan. Temple d'époque romaine.
Kaou el-Kébir – H. É., r. E. Légèrement au sud d'Assiout. Tombes princières de la XIIe dynastie.
Kaoua – Nubie du sud, r. E. Au sud de la 3e cataracte du Nil, en face de Dongola. Temples de la XVIIIe et de la XXVe dynastie et méroïtiques.
Karnak – H. É., r. E. Ville moderne proche du Grand Temple d'Amon, et de la ville de Louqsor.
Karoun (lac) – Voir Moeris.
Kasr ès-Sagha – Oasis du Fayoum, partie nord. Temple peut-être de l'Ancien Empire.
Kerma – Nubie du sud, r. E. Au-dessus de Dongola. Ville et nécropole du Moyen Empire.
Khargeh – Oasis occidentale à la hauteur de Louqsor. Temple de Darius.
Kom Ech-Chougafa – Quartier sud d'Alexandrie. Hypogée gréco-romain.
Kôm-Ombo – H. É., r. E. Entre Edfou et Assouan. Ancienne Ombos. Temple ptolémaïque dédié à Horoeris et Sobek.
Kouban – Nubie, r. E. 107 km au sud d'Assouan. Forteresse du Moyen Empire; temple de la XXVe dynastie.

Lahoun – Oasis du Fayoum, partie est. Pyramide, Sésostris II.
Lakeita – H. É., r. E. Oasis au nord de Louqsor.

Licht – M. É., r. O. Au nord-est du Fayoum. Pyramides et temples funéraires de la XII[e] dynastie.
Louqsor – H. É., r. E. Ville moderne au sud de Karnak. Temple considéré comme harem du dieu Amon. (Nouvel Empire).

Malkata – H. É., r. O. Région de Thèbes, au sud-ouest du temple de Medinet Habou. Ville d'Amenophis III.
Mazgouneh – M. É., r. O. Entre Le Caire et Licht. Pyramides.
Meadi – M. É., r. O. Voir Helouan. Restes prédynastiques.
Medamoud – H. É., r. E. Au nord-est de Karnak. Centre de culte du dieu Montou. Temple du Moyen Empire.
Medinet el-Fayoum – Fayoum, centre. Capitale de l'Oasis du Fayoum. Temple dédié au dieu Sobek, Moyen Empire et périodes suivantes.
Medinet el-Gourob – Oasis du Fayoum, au sud-est de Medinet el-Fayoum. Temple de Thoutmosis III.
Medinet Habou – H. É., r. O. Région de Thèbes, partie sud. Temple de Ramsès III.
Medinet Madi – Oasis du Fayoum, partie nord, près de Kasr ès-Sagha. Temple de la XII[e] dynastie.
Meidoum – M. É., r. O. A l'est du Fayoum. Pyramide et tombeaux IV[e] dynastie.
Meir – M. É., r. O. Au nord d'Assiout. Tombes rupestres de la VI[e] à la XII[e] dynastie.
Memphis – M. É., r. O. Ancienne capitale de l'Égypte, dédiée au dieu Ptah.
Merimdé Beni Salamé – B. É. Nord-ouest du Caire. Site préhistorique.
Meroë – Nubie sud. Au sud de la 5[e] cataracte du Nil. Capitale de la Nubie vers 300 av. J.-C. Temples et pyramides de cette époque.
Mirgissa – Nubie, r. O. 8 km au sud de Ouadi Halfa. Fortifications du Moyen Empire.
Mit Farès – Oasis du Fayoum, près de Medinet el-Fayoum.
Mit-Rahineh – M. É., r. O. Village moderne près de l'ancienne Memphis.
Mo'alla – H. É., r. E. Entre Louqsor et Esneh. Tombes de la I[re] Période Intermédiaire.
Moeris (lac) – Oasis du Fayoum, partie nord. Asséché au début de l'époque historique. Depuis les Ptolémées, mesure 40 km de long sur 10 de large.

Naga ed-Deir – H. É., r. O. Au nord d'Abydos. Nécropole.
Nagada – H. É., r. O. Au nord de Louqsor. Ville au nord de laquelle on a trouvé un grand mastaba en briques, peut-être de la I[re] dynastie.
Napata – Sur les deux rives; entre la 3[e] et la 4[e] cataracte du Nil. Ville et temples nubiens, XIX[e]-XXV[e] dynastie.
Nubie – Au sud de l'Égypte. Colonie égyptienne, d'où l'on tirait de l'or. L'hiéroglyphe « noub » signifiait « or ».

Ombos – Voir Kôm-Ombo.
Ouadi ès-Seboua. (= Ouadi des Lions) – Nubie, r. O. 150 km au sud d'Assouan. Temple de Ramsès II précédé de sphinx.
Ouadi Halfa – Nubie, r. E. 340 km au sud d'Assouan.
Ouadi Hammamat – H. É., r. E. Vallée partant d'un point au nord de Louqsor et allant vers la mer Rouge; route de caravanes et d'expéditions militaires ou commerciales; inscriptions rupestres à partir de la IV[e] dynastie.
Ouadi Maghara – Sur la côte ouest de la presqu'île du Sinaï à mi-hauteur de celle-ci. Mines de turquoises; inscriptions rupestres déjà à l'Ancien Empire.
Ouronarti – Nubie. Au sud de la 2[e] cataracte du Nil. Ile sur le Nil. Temples du Moyen et du Nouvel Empire; fortifications du Moyen Empire.

Philae – H. É. Ile au sud d'Assouan. Temple d'époque romaine dédié à Isis.
Pount – Pays occupant une partie de la Somalie actuelle et d'où les Égyptiens tiraient de nombreux produits, dont l'oliban (encens) pour les cérémonies.

Qaou el-Kébir – Voir Kaou el-Kébir.
Qatna – En Syrie entre Homs et Hama.

Ramesseum – H. É., r. O. Région de Thèbes entre Gournah et Medinet Habou. Temple funéraire de Ramsès II.

Saïs – B. É. Vers le nord-ouest du Delta. Ancienne capitale des pharaons de la XXVI[e] dynastie.
Sakkarah – M. É., r. O. Un peu au sud de Gizeh; région désertique à l'ouest de Mit-Rahineh. Nécropole à partir des premières dynasties.
Sanam – Nubie, r. O. Au sud de Kaoua. Temple de la XXV[e] dynastie.
Saoualeh – B. É. Partie est du Delta, près de Fakous, au sud de Tanis.
Semna – Nubie, r. O. 60 km au sud de Ouadi Halfa. Fortifications du Moyen Empire.
Serapeum – M. É., r. O. Sur le plateau de Sakkarah. Nécropole souterraine des taureaux Apis depuis le Nouvel Empire. Nom formé sur celui du dieu Serapis.
Silsileh (Gebel el-) – H. É., r. O. Un peu au sud d'Edfou. Centre de culte du dieu Khnoum. Carrières du Nouvel Empire avec chapelles rupestres.

Siwa – Oasis occidentale du nord. Temples de Basse époque.
Spéos Artemidos – M. É., r. E. Au sud de Beni Hasan. Sanctuaire rupestre du Nouvel Empire avec colonnes hathoriques, dédié à la déesse-chatte Pakhet. Appelé « grotte d'Artémis » par les Grecs qui assimilaient Hathor à Artémis.
Syène – Ancien nom de la ville d'Assouan. A l'époque, marché d'Éléphantine.
Syout – Voir Assiout.

Tanis – B. É. Environ à 150 km au nord-est du Caire. Capitale de Ramsès II, puis des pharaons des XXI[e]-XXII[e] dyn.
Tarquinia – Site étrusque au nord-ouest de Rome.
Tasa – H. É., r. E. Au sud d'Assiout. Nécropole préhistorique.
Tehneh – M. É., r. E. Au nord d'Antinoé. Tombes rupestres de l'Ancien Empire.
Thèbes – H. É. Capitale religieuse à partir du Moyen Empire. Le nom vaut pour les deux rives.
This – H. É., r. O. Au nord d'Abydos. Capitale des deux premières dynasties.
Tôd – H. É., r. E. Un peu au sud de Louqsor. Centre de culte du dieu Montou. Temple du Moyen Empire; pronaos ptolémaïque.
Tounah el-Gebel – M. É., r. O. Nécropole d'ibis et de babouins, dédiée au dieu Thoth d'Hermopolis.
Ugarit – Syrie du nord, à la hauteur d'Alep. Temple de Baal et monument du Moyen Empire égyptien.

Vallée des Rois – H. É., r. O. Région de Thèbes, partie est. Nécropole des pharaons du Nouvel Empire.
Vallée des Reines – H. É., r. O. Région de Thèbes, au sud-ouest de Deir el-Medineh. Nécropole de reines et princes du Nouvel Empire.

Zagazig – B. É. 90 km au nord-est du Caire dans le Delta. Proche de Bubastis.
Zaouiet el-Aryan – M. É., r. O. 5 km au sud de Gizeh. Pyramide de la III[e] dynastie.

GLOSSAIRE DES DIEUX

AMON
Aspect: Homme coiffé d'un casque cylindrique dont le sommet plat supporte deux hautes plumes droites. *Rôle:* Souverain des dieux à partir de la XII[e] dynastie. Il était à l'origine un dieu cosmique. Au Nouvel Empire, identifié à Rê et devenu Amon-Rê. *Lieu d'origine:* Thèbes.

ANOUKIS
Aspect: Femme portant une haute coiffure évasée, à côtes. *Rôle:* Épouse de Khnoum. *Lieu d'origine:* L'île de Sehel.

ANUBIS
Aspect: Homme à tête de chien du désert. *Rôle:* Fils d'Osiris et dieu des morts. *Lieu d'origine:* Cynopolis.

APIS
Aspect: Taureau. *Rôle:* Dieu générateur, symbolisant la fécondité, puis, dès le second empire thébain, l'âme « intermédiaire » de Ptah. *Lieu d'origine:* Memphis.

ATON
Aspect: Disque flamboyant d'où partent des rayons terminés par des mains. *Rôle:* Symbole des bienfaits du soleil qui réchauffe et éclaire tout ce qui engendre la vie.

ATOUM
Aspect: Pharaon coiffé de la double couronne. *Rôle:* Créateur du monde, il incarne le soleil du soir. *Lieu d'origine:* Héliopolis.

BASTET
Aspect: Femme à tête de chatte. *Rôle:* Déesse de la joie, de la musique et de la danse. Dès la XII[e] dynastie, elle est la protectrice de la famille royale. *Lieu d'origine:* Bubastis.

BÈS
Aspect: Corps difforme d'un nain à queue de léopard, avec langue pendante sur une barbe hirsute et plumes dans les cheveux. *Rôle:* Protecteur du mariage et des femmes enceintes.

CHOU
Aspect: Homme portant une plume d'autruche sur la tête. *Rôle:* Espace entre le ciel et la terre, il soutient la voûte céleste, permettant au soleil d'accomplir sa course. *Lieu d'origine:* Léontopolis.

HAPI
Aspect: Homme aux seins flasques et pendants, il porte sur sa tête des papyrus s'il incarne le Nil du Nord, ou des lis s'il incarne le Nil du Sud. *Rôle:* Dieu du Nil et de l'inondation.

HARAKHTÉ
Aspect : Homme à tête de faucon portant un disque solaire sur la tête. *Rôle :* Horus le grand, identifié au soleil. *Lieu d'origine :* Héliopolis.

HARPOCRATE
Aspect : Enfant nu portant une tresse sur l'oreille. *Rôle :* Aspect grec du fils d'Osiris et d'Isis.

HORUS
Aspect : Faucon ou homme hiéracocéphale. *Rôle :* Patron des aveugles, dieu des musiciens et, sous la forme Haroëris, originaire de Damanhour, dieu du ciel et dieu dynastique. *Lieu d'origine :* Behedet.

HATHOR
Aspect : Vache ou femme à tête de vache ou femme portant des cornes encerclant un disque solaire au sommet de sa coiffure. *Rôle :* Déesse de l'amour, de la joie, de la danse et du vin. *Lieu d'origine :* Aphroditopolis, Denderah.

ISIS
Aspect : Femme portant sur sa tête un siège, hiéroglyphe de son nom. *Rôle :* Épouse d'Osiris, elle participe au culte des morts et surveille la momification. Elle protège la momie. *Lieu d'origine :* Iséum.

KHNOUM
Aspect : Bélier ou homme à tête de bélier. *Rôle :* Dieu modeleur du monde et des hommes. Il surveille la crue du Nil. *Lieu d'origine :* Hypsélis, Latopolis, Esneh, Éléphantine.

KHONSOU
Aspect : Homme ou adolescent portant le disque lunaire sur la tête. *Rôle :* Dieu lunaire, fils d'Amon et de Mout. Dès le Nouvel Empire, il a le rôle de guérisseur. *Lieu d'origine :* Région de Karnak.

MAÂT
Aspect : Femme portant une plume d'autruche sur la tête. *Rôle :* Fille du dieu Rê, elle personnifie la Vérité et la Justice que le pharaon fait régner sur terre.

MIN
Aspect : Amon ithyphallique enveloppé dans une gaine et levant un bras qui tient un fléau. *Rôle :* Dieu de la reproduction, de la génération, de la fertilité et des moissons. Il est aussi le protecteur des caravanes. *Lieu d'origine :* Coptos.

MONTOU
Aspect : Homme à tête de faucon surmonté de deux grandes plumes. *Rôle :* Dieu guerrier. *Lieu d'origine :* Hermonthis.

MOUT
Aspect : Vautour ou reine coiffée de la double couronne. *Rôle :* Épouse d'Amon et mère de Khonsou, elle est la déesse du ciel et des combats. *Lieu d'origine :* Région de Karnak.

NEFERTOUM
Aspect : Homme ou enfant à la tête surmontée d'une fleur de lotus. *Rôle :* Fils de Ptah, il protège de toutes les mauvaises influences. *Lieu d'origine :* Région de Memphis.

NEITH
Aspect : Reine de la Basse Égypte tenant à la main deux flèches croisées. *Rôle :* Déesse de la guerre et du sommeil, elle est la maîtresse de l'inondation et la patronne des arts. *Lieu d'origine :* Saïs.

NEKHBET
Aspect : Vautour ou femme à la tête de vautour coiffée de la couronne de la Haute Égypte. *Rôle :* Protectrice de la Haute Égypte. Elle préside aux accouchements. *Lieu d'origine :* Nekheb (El Kab).

NEPHTYS
Aspect : Femme portant sur la tête le plan d'un édifice surmonté d'une corbeille, hiéroglyphe de son nom. *Rôle :* Épouse du dieu Seth, elle aide sa sœur Isis dans son rôle de divinité protectrice de la momie. *Lieu d'origine :* Diospolis Parva.

NOUT
Aspect : Femme nue touchant le sol de ses pieds et de ses mains ou vache qui pose ses quatre pattes sur la terre. *Rôle :* Elle est le Ciel parfois considéré comme un fleuve issu de l'Abyssos permettant au soleil de poursuivre son périple céleste. *Lieu d'origine :* Het Chetnyt.

OSIRIS
Aspect : Homme serré dans une gaine funéraire, coiffé d'une tiare flanquée de deux plumes latérales. *Rôle :* Dieu cosmique, et dieu des morts, il incarne la puissance de la végétation, de la nature. Il est également un dieu politique et local spécialement honoré à Abydos. *Lieu d'origine :* Busiris.

OUTO = OUADJET = BOUTO
Aspect : Serpent ou femme à tête de serpent coiffée de la couronne de Basse Égypte. *Rôle :* Protectrice de la Basse Égypte. *Lieu d'origine :* Bouto.

PTAH
Aspect : Homme à tête rasée, serré dans une gaine. *Rôle :* Souverain des dieux selon la théologie memphite, l'artiste suprême des dieux. Il est le patron des artisans. *Lieu d'origine :* Memphis.

RÊ
Aspect : Homme habillé en roi ou criocéphale. *Rôle :* Il est le soleil, fils de Nout. *Lieu d'origine :* Héliopolis.

SARAPIS
Aspect : Homme aux longs cheveux et à grande barbe. *Rôle :* Adaptation grecque du dieu Apis défunt adoré sous le nom Osiris-Apis. *Lieu d'origine :* Alexandrie.

SEKHMET
Aspect : Femme à tête de lionne. *Rôle :* Épouse du dieu Ptah de Memphis, mère de Nefertoum, elle est une divinité guerrière. Déesse du feu, elle est aussi la patronne des médecins. *Lieu d'origine :* Rehesou.

SETH
Aspect : Animal non identifié (lévrier, okapi, âne) ou homme à tête de cet animal. *Rôle :* Frère et adversaire d'Osiris. Il représente le désert et sa stérilité. C'est un dieu guerrier qui se complaît au massacre. Dieu de la force. *Lieu d'origine :* Ombos.

SOBEK
Aspect : Crocodile. *Rôle :* Dieu de l'eau et de l'inondation. *Lieu d'origine :* Fayoum.

SOKARIS
Aspect : Homme à tête de faucon momifié. *Rôle :* Assimilé à Ptah, puis à Osiris. Il est le dieu des morts à Memphis. *Lieu d'origine :* Nécropole memphite.

SPHINX
Aspect : Corps de lion à tête humaine, ou criocéphale ou hiéracocéphale. *Rôle :* Symbole de la force du roi des animaux alliée à l'intelligence humaine (souvent royale) ou ayant les attributs du bélier ou du faucon.

THOTH
Aspect : Homme à tête d'ibis surmontée du disque lunaire ou encore babouin. *Rôle :* Il est l'intelligence divine et incarne la parole divine. Dieu de la lune et guérisseur, il est le dieu des scribes et le patron des magiciens. *Lieu d'origine :* Hermopolis du Delta, Hermopolis Magna.

THOUÉRIS
Aspect : Hippopotame dressé sur les pattes de derrière, avec gueule de crocodile, pieds de lionne et mains de femme. *Rôle :* Elle protège les naissances et l'allaitement.

INDEX GÉNÉRAL

A

Aahotep (bijoux) 205
Abadiyeh 42
Abou-Gourob 66
Abou-Simbel 251, 256
Abousir 56, 95, 103
Abydos 50, 55, 69, 73, 101, 160, 246
Achmounein 386
Adjib 68
Ahmosé (prince) 297
Ahmosé (roi) 20, 297
Akhnaton 67, 221, 228, 260 sq.
271 (reliefs)
291 sq. (peintures) 296
302 sq. (statuaire)
Amada 250, 385
Amarna 20, 22
216 (temple)
222 (ville)
228 sq. (temple)
260 sq. (ville)
280 (peinture)
302-311 (style)
Amenemhat Ier 172, 178
Amenemhat II 181
Amenemhat III 181, 184 sq., 194
Amenemhat IV 181
Amenemhat-Ankh 189
Ameneritis 354
Amenhotep 316-317
Amenophis Ier 231
Amenophis II
279 (dessin), 283,
298 (statuaire)
Amenophis III 218, 224
268 (reliefs)
290-291 (peinture)
301 (statuaire)
Amenophis IV (v. Akhnaton)
Amratien 34
amulette 43, 357
Ankhtifi 146
Antef 146, 151
Aphrodite Anadyomène 391
argile 40, 43, 65
Assiout 149, 152, 155
Assouan 32

B

Badari 37, 38, 40, 41
Baennentiou 352, 354
barque solaire 67, 96
bas-reliefs 47, 56, 59 (pour la suite, voir Table des matières)
Beni Hasan 146, 162, 176
bijoux 49, 126, 137, 193-195, 206, 329-331, 333-334, 339, 378-379
bois 59, 113
Bocchoris (vase de) 339
brique 53-54, 65, 68, 99
bronze 338, 343, 357

C

canalisation 197
canopes 272
catacombes 365
cénotaphes 246-247 (Séti Ier à Abydos)
céramique 33, 40-41, 48
cercueils 152 (M. E.), 324 (N. E.)
Chabaka 339, 344
« chambre bleue » 71, 139
chapelle de fête-*Sed* 76
chapelles d'Osiris 361
chapiteau
– campaniforme 222
– composite 351, 362
– lotiforme 97
– palmiforme 67, 97
– papyriforme 97
Chechonq Ier 338
Chechonq III 338
Cheikh el-Beled 132
Cheikh Saïd 110
Chepseskaf 53, 34-49
colonne 67, 73, 75, 76, 97, 171, 221 sq., 351, 386
– cannelée 171, 221, 386
– sistre 221
– piquet de tente 221
colosse 121, 237, 239, 241, 242, 251, 303, 312, 315
compositions (grandes)
273 sq. (reliefs)
287 sq. (peinture)
Coptos 44
cuivre 34, 122, 140
Cyrénaïque 32

D

Dahchour
81 sq. (pyramides)
84 sq. (ensemble fun.)
84 (aménag. int.)
85 (temples), 89
dates (« sequence dates ») 29
Deir el-Bahari
161 (Mentouhotep)
232 sq. (Hatchepsout), 360
Deir el-Gebraoui 113
Deir el-Medineh 360
Delta 20, 66
Denderah 360, 361, 369, 391 (église)
Didoufri 118
Djéser 55
68-78 (ensemble fun.), 78, 102
117 (statue), 118

E

Edfou 145, 369
El-Bercheh 146
El-Kourrou 340
émail 38-39, 44
énéolithique 30, 32, 34-49
enluminure 325, 387

F

faïence 38
Fakous 37
Faras 384
faucon 121, 139, 140, 331
fausse-porte 55, 102
fenêtre « d'apparitions » 243-244
fer 34
forteresse 53, 197, 245
fronton arrondi 387

G

Gebel el-Arak 47, 49
Gebel Barkal 340-343, 344
Gizeh 65, 66
86 sq. (pyramides)
90-91 (aménag. int.)
93 (ensemble fun.)
94-95 (temples)
glaise 49
gorge égyptienne 66, 97, 99, 386
Grecs 22, 347 sq., 386 sq.

H

Hatchepsout 216 sq., 232-237 (temple), 245, 268 (reliefs), 297 (statuaire), 352
Hathor 39, 221, 233-234, 255-257
Héliopolis 34, 54, 66, 78
Hélouan 32, 34, 54-56, 101
Hemiounou 126
Hésy-Rê 104-105
Hétep-hérès 98, 138-140
Hiérakonpolis 48, 53, 56, 101, 102
Hor 181
Horemheb 312
Horus faucon 53, 77
Horus cavalier 369, 388
Houni 81
Hyksôs 20

I

Imhotep 68-78
infrastructure 70
ivoire 40-41, 43-44, 55-56, 113

K

Kadech (bataille de) 274
Kaou el-Kébir 171, 177
Kaoua 340, 353
Karnak 160, 169
212 sq. (Temple)
219, 332-333, 338, 340, 351, 360
Karomama 338, 343
Kasr el-Sagha 66, 238
Kenamon 284
Khasekhem 59
Khasekhemoui 53, 102
Khéops 89
Khéphren
89 sq. (pyramide)
103 (reliefs)
118, 122 (statuaire)
Kheti Ier 149
Khnoumit (Princesse) 194-195
kiosque 169 (Sésostris Ier)
Kôm-Ombo 32, 361, 363

L

Labyrinthe 170
Lakeita (Oasis de) 32
libyen 21, 337 sq.
lirinon (linteau du) 353
Louqsor (v. temple)

M

magasin 240-241
Maghara 103
maisons 65, 161, 196
262 (royale), 263
279 (privée)
– d'âme 65
161 (modèle)
mammisi 352, 361
masques d'Antinoé 378
mastaba 54, 55, 67-71, 75, 78, 95, 98-99, 145, 171, 258
mastaba rupestre 99-100
Mastaba el-Faraoun 95
Méadi 34
Medamoud 145
Medinet Habou
241 sq. (temple)
343
354 (chapelles)
360, 369
Meidoum 68
81-83 (pyramide)
84 (ensemble fun.)
85 (temple)
105 (oies)
Meir 150, 176
Memphis 54
Ménès 50, 56
Mena (saint) 388
Menna 287
Mentouemhat
352 (tombe)
353 (relief)
354 (statuaire), 366
Mentouhotep
161 sq. (monum. fun.)
166 (statuaire)
Merimdé-Bénisalamé 32-34, 37, 39
Mererouka 110
Meroë 384-385
métal 41, 49, 113
Mo'alla 146
modèles en bois 156, 167, 196
monument-à-degrés 68-81
Moscou (homme et femme de) 320
mouna 146
mur d'enceinte 71, 82
Mykérinos
89-90 (pyramide)
103 (relief)
121 (statues)

N

Nagada 34, 38, 44
Nakht 283
Nakhti 155
Narmer 56, 102
nécropole
– royale 110 (A. E.)
161 (M. E.)
202 (IIe Pér. int.)
– d'animaux sacrés 364
Nectanébo Ier 352, 354 (relief)
Nefertiti 304 sq.
néolithique 29, 32-34, 39
Néouserrê 66
Neset 117

O

oasis 352, 354, 370
obélisque 66
os 33, 41, 43
osiriaque
– (statue) 170
– (pilier) 221, 222, 239
Osiris 73, 77
Osorkon Ier 338
Osorkon II 338
Ouadji 59
Ouakha 171
Oudimou 54
Ounas 95
Ouserhat (tombe no 56) 284
Ouserkaf 95, 96
103 (relief)
121 (statue)
ouchebti (-ou) 315, 326

P

palais 240, 243 sq., 258 sq., 260, 261 sq.
279 sq. (peintures)
paléolithique 21, 31 sq.
palette 42, 43, 48, 56, 102
papyrus 325, 333, 370
peigne 40
peinture narrative 289
Pépi Ier 122
Pépi II 125
Perse 21
Pétamenopet
352 (tombe)
353 (relief)
Pétosiris 354, 364
366 (tombe), 374
Philae 360, 362-363
Pierre de Palerme 53
pilastres 73, 76
piliers 85, 171
Pinedjem 333
Porteuse d'auge 156
Portraits du Fayoum 373
Princesse d'Abydos 190
Psammétique Ier 354
Psousennès 332
Ptolémées 21, 359 sq.
pylônes, passim à partir du Nouvel Empire, mais surtout 145, 237
pyramides 68
81 sq. (Meidoum, Dahchour)
86 sq. (Gizeh)
95 sq. (Ve dynastie)
98 (de reines)
145 (Ire Pér. int.)
170 (M. E.)
202 (IIe Pér. int.)
384 (nubiennes)

R

Rahotep et Nofret 125-126
Ramsès II 218, 227, 238-239
273 (reliefs)
312 (statuaire)
331 (bijoux)

Ramsès III
241 (temple fun.)
279 (peinture)
324 (sarcophage)
Ramesseum 239
Ramessides
292 sq. (peintures)
312 (statuaire)
331 (bijoux)
Ramosé 268-271
Rê-Néfer 133
redans 72, 75
relief dans le creux 53, 103, 106, 149, 172, 267, 271, 273
relief économique 104, 106
rupestres
– (dessins) 32, 100
– (tombes) v. tombe

S

saïte 20-21, 348 sq.
Sahourê 103-104 (relief)
Sakkarah 54, 55, 65, 66, 81, 95, 103, 109, 110
Salt (tête) 319
Saoualeh 37
sarcophage
137 (A. E.)
167 (M. E.)
272, 324 (N. E.)
353, 357, 373
schiste 43, 44, 48, 55
Scribe accroupi 132
Sekhem-Khet 78, 81, 137
Seneb 134
Senenmout 283
Sépa 117, 125
serdab 72, 99, 113, 145
Serpent (Roi) 59
Sésostris Ier 172, 181
Sésostris II 182
194 (bijoux)
Sésostris III
172 (relief)
183-184 (statues)
194 (bijoux)
Séti Ier 218, 238, 246
272-273 (reliefs)
279 (peint. royale)
292 (peint. privée)
312 (statuaire)
Siamon 370
silex 32, 34, 47, 49, 56
Sinaï 103
Snefrou
81 (pyramide)
103 (reliefs)
118 (statue)
Sphinx de Gizeh 89, 94, 121
stéatopyge 42, 44
stèle fausse-porte 96, 99-100, 105
stèle-pancarte 106

T

Taharqa 340, 344
Takouchit 343
Tasa 32-34, 38
Tanis 183-188, 332, 333 (trésor)
temples
– (plan) 211-212
– (types) 211-212
– divins
66 (Kasr el-Sagha)
169 (Ezbet Rouchdi, el-Saghira et Medinet Madi)
– Karnak 212
– Louqsor 223-227
– funéraires
76 (temple en T de Sakkarah)
82 (de la vallée)
84 sq., 94 sq., 171
232-237 (Hatchepsout)
237 (Thoutmosis III)
238 (Séti Ier)
239 (Ramsès II)
241 (Ramsès III)
– de culte royal 249 sq.
– secondaires et chapelles 248-249
têtes de réserve 126
Tétichéri 205
Thèbes 20, 162 sq.
thinite 34, 49-60, 67
This 50
Thoutmosis Ier 216, 231, 297 (statuaire)
Thoutmosis III 216-218, 237
279 (peinture)
298 (statuaire)
Thoutmosis IV 284
298 (statuaire)
326 (nom tissé)
Tii (trésor) 329
tissage 33, 325-326
tombe rupestre 100
106 (chapelle)
162-171 (civile au M. E.)
232 (royale au N. E.)
257-258 (civile au N. E.)
tombe à loculi 364-365
toiles peintes 373
tore égyptien 97, 99, 386
Touna el-Gebel 366, 370
Toutankhamon
272 (reliefs)
279 (peintures)
291 (peint. privée)
311 (statuaire)
326 (robe et vases)
330 (trésor)
Touy (Dame) 320-323

V

vannerie 33
vases 39
137 (pierre)
326 (N. E.)
339 (de Bocchoris)
verre 378
ville 196 (Kahoun)
259 (Malkata)
260 sq. (Tell el-Amarna)
264-265 (Deir el-Medineh)

W

Worcester (statue féminine acéphale de) 131

Z

Zaouiet el-Aryan 81

TABLE DES PLANCHES

PRÉHISTOIRE

1. Figure féminine, argile peinte, 29 cm, prov. Mamarija, IVe millénaire av. J.-C., Musée de Brooklyn, *Ph. The Brooklyn Museum.*

2. Homme barbu à manteau, os, prov. Nagada, prédynastique moyen, British Museum, *Ph. British Museum.*

Le dieu Min, calcaire, 1,96 m, prov. Coptos, prédynastique récent (période de Nagada), Ashmolean Museum, Oxford, *Ph. Ashmolean Museum.*

3. Couteau, manche en ivoire (lame en silex rajoutée à une date récente), long. totale 28 cm, prov. Djebel el-Arak, prédynastique récent, Musée du Louvre, *Ph. Publ. filmées d'Art et d'Histoire.*

4. Lion, granit moucheté, long. 32 cm, prédynastique récent, Musée de Berlin, *Ph. Staatliches Museum, Berlin.*

Vases en pierres dures, brèche, diorite, basalte, haut. 19 cm, 14 cm, 9,5 cm, début du IIIe millénaire av. J.-C., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

5. Roi âgé, ivoire, haut. 8,5 cm, prov. Abydos, Ire dynastie thinite, British Museum, *Ph. British Museum.*

Le roi Khasekhem, schiste vert, haut. 56 cm, prov. Hiérakonpolis, IIe dyn., Musée du Caire, *Ph. Service des Antiquités, Le Caire*

6. Manche de chasse-mouches (?), ivoire, prov. Helouan, période thinite, Musée du Caire, *Ph. Musée du Caire.*

Disque votif, tombe d'Hemaka, stéatite avec incrustations d'albâtre, diam. 8,7 cm, prov. Sakkarah, Ire dyn., Musée du Caire, *Ph. Güner Elgen.*

Stèle du Roi Serpent, calcaire, haut. 1,45 m, prov. Abydos, Ire dyn., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

7. Palette de Narmer, schiste, haut. 64 cm, prov. Hiérakonpolis, Ire dyn., Musée du Caire, *Ph. Roger Viollet.*

8. Palette de Narmer (verso).

ANCIEN EMPIRE

9. Monument à degrés, haut. 60 m, Sakkarah, IIIe dyn., *Ph. P. du Bourguet.*

10. Pyramide, haut. 40 m, Meidoum, IVe dyn. (Snefrou), *Ph. Hassia.*

11. Pyramide, haut. 104,40 m, Dahchour Nord, IVe dyn. (Snefrou), *Ph. Roger Viollet.*

Pyramide « rhomboïdale », haut. 97,40 m, Dahchour Sud, IVe dyn. (Snefrou), *Ph. Hassia.*

12. Panneau de Hésyrê, bois, haut. 1,14 m, prov. Sakkarah, IIIe dyn., Musée du Caire, *Ph. Chaigneau.*

Le roi Djéser courant, calcaire, Sakkarah, tombeau sud, IIIe dyn., *Ph. Service des Antiquités, Le Caire.*

13. Les trois grandes pyramides, haut. primitive 146 m, 143 m, 62 m, Guizeh, IVe dyn., *Ph. P. du Bourguet.*

14. Oiseaux dans un fourré de papyrus, calcaire, 80 × 70 cm, prov. Temple funéraire du roi Ouserkaf, Ve dyn., Musée du Caire, *Ph. Güner Elgen.*

Le prince Khoufou Khaf et sa femme, calcaire, larg. 76 cm, Guizeh, IVe dyn., *Ph. Museum of Fine Arts, Boston.*

15. Le grand Sphinx, calcaire, long. 73,50 m, haut. 20 m env., Guizeh, IVe dyn., *Ph. Carles.*

16. Troupeau traversant un gué, calcaire peint, Sakkarah, tombeau de Ti, Ve dyn., *Ph. Hirmer Verlag, Munich.*

Chasse à l'hippopotame dans les marécages, calcaire peint, chapelle du mastaba d'Akhtihetep, Ve dyn., Musée du Louvre, *Ph. Franceschi.*

17. Mererouka et ses fils, calcaire peint, haut. 1,93 m, Sakkarah, mastaba de Mererouka, VIe dyn., *Ph. The Oriental Institute, University of Chicago.*

18. Djéser (détail de la statue), calcaire peint, 2 m, prov. serdab de son monument funéraire, Sakkarah, IIIe dyn., Musée du Caire, *Ph. Hassia.*

19. Sepa et sa femme Neset, calcaire avec traces de polychromie, haut. de Sepa 1,65 m, haut. de Neset 1,52 m, IIIe dyn., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

20. Tête de Didoufri, quartzite brun, haut. 28 cm, prov. Abou Roach, IVe dyn., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

21. Khéphren (détail de la statue), diorite, haut. de la statue 1,68 m, prov. Guizeh, IVe dyn., Musée du Caire, *Ph. Chaigneau.*

22. Mykérinos et la reine Khamerer Nebti, schiste avec traces de polychromie, haut. 1,42 m, prov. Guizeh, IVe dyn., Musée de Boston, *Ph. Museum of Fine Arts, Boston.*

23. Ouserkaf, tête colossale, granit, haut. 67 cm, prov. Sakkarah, Ve dyn., Musée du Caire, *Ph. Chaigneau.*

« Tête de réserve », calcaire, grandeur nature, prov. Guizeh, Ve dyn., Musée du Caire, *Ph. Hassia.*

24. Pépi Ier, schiste, haut. 15,2 cm, VIe dyn., Musée de Brooklyn, *Ph. The Brooklyn Museum.*

Pépi Ier, albâtre, haut. 26,5 cm, VIe dyn., Musée de Brooklyn, *Ph. The Brooklyn Museum.*

25. Rahotep et la princesse Nofret, calcaire polychromé, hauteur 1,20 m env., prov. tombe de Meidoum, IVe dyn., Musée du Caire, *Ph. P. du Bourguet.*

26. Le prince Ankhaf, calcaire avec revêtement de stuc polychromé, haut. 58 cm, prov. Guizeh, IVe dyn., Musée de Boston, *Ph. Museum of Fine Arts, Boston.*

27. Le scribe accroupi, calcaire polychromé, yeux incrustés, haut. 53 cm, prov. Sakkarah, Ve dyn., Musée du Louvre, *Ph. Giraudon.*

Le « Cheikh el-Beled » Kaâper, bois avec yeux incrustés, haut. 1,10 m, prov. Sakkarah, Ve dyn., Musée du Caire, *Ph. Chaigneau.*

28. Ti (détail de la statue), calcaire polychromé, yeux incrustés (nez restauré), haut. 2 m, prov. Sakkarah, Ve dyn., Musée du Caire, *Ph. Jean-Marie Tézé.*

29. Le nain Seneb et sa famille, calcaire peint, haut. 33 cm, prov. Guizeh, Ve dyn., Musée du Caire, *Ph. Hassia.*

30. Statue féminine acéphale, calcaire, haut. 1,37 m, Ve dyn., Worcester Art Museum, Mass., *Ph. Worcester Art Museum.*

31. Oies (détail), peinture sur calcaire, prov. chapelle d'Atet à Meidoum, IIIe dyn., Musée du Caire, *Ph. Hassia.*

Abeille, feuille d'or martelée et incisée, prov. canapé de la reine Hétep-hérès, IVe dyn., Musée du Caire, *Ph. Service des Antiquités, Le Caire.*

Boîte en forme de coquille, or, prov. monument à degrés de Sekhemkhet, IIIe dyn., Musée du Caire, *Ph. Service des Antiquités, Le Caire.*

32. Intérieur d'hypogée, Sakkarah, tombe du chef de la voirie des abattoirs Ptah Ironkou, Ve dyn., *Ph. Almasy.*

Tombes rupestres des princes du nome de la Gazelle, Beni Hasan, XIe-XIIe dyn., *Ph. Diane Harlé.*

33. Âne chargé, peinture, prov. Gebelein, Ire Période intermédiaire, Musée de Turin, *Ph. Soprintendenza alle Antichità-Egittologia.*

Porteuses d'offrandes, bois stuqué et peint, haut. 55 cm, 64 cm, 65 cm, prov. Assiout, XIe dyn., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

Défilé de lanciers, bois stuqué et peint, haut. 41 cm, prov. Assiout, IXe-Xe dyn., Musée du Caire, *Ph. Centre de Documentation Archéologique du Caire.*

34. Grande porteuse d'auge, bois stuqué et peint, haut. 1,04 m, prov. Assiout, Xe dyn., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

MOYEN EMPIRE

35. Temple funéraire de Mentouhotep Ier, Deir el-Bahari, à gauche du temple funéraire de la reine Hatchepsout (XVIIIe dyn.), Thèbes, XIe dyn., *Ph. Air-France.*

Mentouhotep Ier, grès polychromé, haut. 1,83 m, prov. Deir el-Bahari, XIe dyn., Musée du Caire, *Ph. Paul Barguet.*

36. Mentouhotep II massacrant un ennemi, calcaire peint, haut. 27 cm, prov. Gebelein, XIe dyn., Musée du Caire, *Ph. Hirmer Fotoarchiv.*

37. Sésostris Ier et le dieu Ptah, calcaire, haut. totale du pilier 3,35 m, prov. chapelle-reposoir Karnak, XIIe dyn., Musée du Caire, *Ph. Hirmer Fotoarchiv.*

38. Linteau, calcaire, haut. 1,05 m, long. 2,24 m, prov. Medamoud, XIIe dyn., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

Sésostris III jeune (détail du linteau), haut. de la tête, 6,3 cm, *Ph. Chuzeville.*

Sésostris III âgé (détail du linteau), haut. de la tête 5,8 cm, *Ph. Chuzeville.*

39. Inspection du bétail, bois peint, haut. des hommes 20 cm, long. de la base 1,73 m, prov. tombe de Méketrê, XIe dyn., Musée du Caire, *Ph. Hassia (« Les jours et les heures »).*

Pêcheurs, bois peint, long. des bateaux env. 95 cm, prov. tombe de Méketrê, XIe dyn., Musée du Caire, *Ph. P. du Bourguet.*

40. Fille du prince Djéhoutihetep II, calcaire peint, largeur peinte 27 cm, prov. tombe de Djéhoutihetep II à el-Bercheh, XIIe dyn., Musée du Caire, *Ph. Bernard Fonquernie.*

41. Sésostris Ier, calcaire, haut. 1,94 m, prov. Licht, XIIe dyn., Musée du Caire, *Ph. Hirmer Fotoarchiv.*

42. Sésostris III jeune (détail), granit noir, haut. totale de la statue 1,20 m, prov. Medamoud, XIIe dyn., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

Sésostris III dans la force de l'âge (détail), granit noir, haut. totale de la statue 74 cm, prov. Medamoud, XIIe dyn., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

Sésostris III âgé (fragment), granit gris, haut. 15 cm, prov. Medamoud, XIIe dyn., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

43. Amenemhat III en sphinx (détail), granit gris, haut. approx. du sphinx 1 m, prov. Tanis, XIIe dyn., Musée du Caire, *Ph. Hirmer Fotoarchiv.*

44. Amenemhat III (détail), calcaire dur jaune, haut. 1,60 m, prov. Hawara, XIIe dyn., Musée du Caire.

Porteurs d'offrandes, granit gris, haut. 1,60 m, prov. Tanis, XIIe dyn. (Amenemhat III), Musée du Caire, *Ph. Paul Barguet.*

45. La dame Sennoui, granit gris, haut. 1,68 m, prov. Kerma (Nubie), XIIe dyn., Musée de Boston, *Ph. Museum of Fine Arts, Boston.*

Le vizir Iy Mérou, grès rouge, haut. 1,50 m, Thèbes (?), XIIIe dyn., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

46. Couronne de la princesse Khnoumit, or, pierres et pâte de verre, pourtour 57 cm, prov. Dahchour, XIIe dyn., Musée du Caire, *Ph. Güner Elgen.*

La reine Tétichéri, calcaire peint, haut. 37 cm, XVIIe dyn., British Museum, *Ph. British Museum.*

Le prince Ahmosé, calcaire, haut. 1 m, XVIIe dyn., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

NOUVEL EMPIRE

47. Temple d'Amon, allée principale avec obélisque de Thoutmosis Ier, Karnak, XVIIIe dyn., *Ph. P. du Bourguet.*

48. Grande colonnade, Louqsor, temple d'Amenophis III, XVIIIe dyn., *Ph. P. du Bourguet.*

Chapiteaux papyriformes, Karnak, temple d'Amon, salle hypostyle, XIXe dyn., *Ph. P. du Bourguet.*

49. Grande cour, Louqsor, temple d'Amenophis III, XVIIIe dyn., *Ph. Almasy.*

50. La cime thébaine surmontant la Vallée des rois, Thèbes, *Ph. Carles.*

51. Temple funéraire de la reine Hatchepsout, Deir el-Bahari, XVIIIe dyn., *Ph. Roger Viollet.*

Soldats revenant du pays de Pount, calcaire peint, Deir el-Bahari, temple funéraire d'Hatchepsout, XVIIIe dyn., *Ph. Carles.*

52. Colosses osiriaques de Ramsès II, Thèbes, Ramesseum, 2e cour, XIXe dyn., *Ph. Carles.*

53. Ensemble des deux temples d'Abou-Simbel (Nubie), XIXe dyn., *Ph. Yvonne Rebeyrol.*

Temple de Ramsès II, façade, Abou-Simbel (Nubie), XIXe dyn., *Ph. Unesco/Laurenza.*

Temple de la reine Nefertari, façade, Abou-Simbel (Nubie), XIXe dyn., *Ph. Unesco/Laurenza.*

54. Procession des filles d'Amenophis III, calcaire, Thèbes, Assassif, tombe de Khérouef (no 192), XVIIIe dyn., *Ph. Hirmer Fotoarchiv.*

55. Chevaux attelés, calcaire, Thèbes, Cheikh Abd el-Gournah, tombe de Ramosé (no 57), XVIIIe dyn., *Ph. Hassia.*

Amenophis, frère du vizir Ramosé, et son épouse May, calcaire avec traces de polychromie, Thèbes, Cheikh Abd el-Gournah, tombe de Ramosé (no 55), XVIIIe dyn., *Ph. P. du Bourguet.*

56. Le roi consacrant des offrandes, calcaire peint, Abydos, XIXe dyn., *Ph. P. du Bourguet.*

57. La bataille de Kadech, Thèbes, Ramesseum, 1er pylône, massif sud, XIXe dyn., *Ph. Hassia.*

58. Hiéroglyphes, temple de Ramsès III, Thèbes, Medinet Habou, XXe dyn., *Ph. Carles.*

59. Martin-pêcheur volant dans un fourré de papyrus, peinture, Tell el-Amarna, Palais nord, « chambre verte », *Ph. The Oriental Institute, University of Chicago.*

Chasse et pêche dans les marais, peinture, Thèbes, Cheikh Abd el-Gournah, tombe de Nakht (no 52), *Ph. Hassia.*

60. Invitées écoutant un harpiste aveugle, peinture, Thèbes, Cheikh Abd el-Gournah, tombe de Nakht, (no 52), *Ph. Hirmer Fotoarchiv.*

Briquetiers au travail, peinture, Thèbes, Cheikh Abd el-Gournah, tombe de Rekhmirê (no 100), XVIIIe dyn., *Ph. Hassia.*

61. Scène de vendanges, peinture, Thèbes, Cheikh Abd el-Gournah, tombe de Nakht (no 52), XVIIIe dyn., *Ph. P. du Bourguet.*

Scène de basse-cour, peinture provenant d'une tombe inconnue, British Museum, *Ph. British Museum.*

62. Amenophis IV et Nefertiti, scène d'intimité, calcaire peint, haut. max. 25 cm, larg. 34 cm, XVIIIe dyn., stèle, partie inférieure, Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

Princesse nubienne et porteurs de tribut, peinture, Thèbes, Gournet Mouraï, tombe de Houy (no 40), *Ph. The Oriental Institute, University of Chicago.*

63. Mère et épouse d'Ousirhat devant un sycomore, peinture, Thèbes, Cheikh Abd el-Gournah, tombe d'Ousirhat (no 51), XIXe dyn., *Ph. P. du Bourguet.*

64. Scènes des champs, peinture, Thèbes, Deir el-Medineh, tombe de Sennedjem (no 1), XIXe dyn., *Ph. Hassia.*

65. La reine Hatchepsout (détail), calcite, haut. 1,95 m, XVIII[e] dyn., Metropolitan Museum of Arts, New York, *Ph. The Metropolitan Museum of Arts, New York.*

66. Thoutmosis III, basalte, haut. 2 m, prov. Karnak, XVIII[e] dyn., Musée du Caire, *Ph. Service des Antiquités, Égypte.*

Amenophis III vieillissant, ébène, haut. 26,7 cm, XVIII[e] dyn., Musée de Brooklyn, *Ph. The Brooklyn Museum.*

67. Colosse d'Amenophis IV (détail), grès, haut. 3,10 m, prov. Karnak, XVIII[e] dyn., Musée du Caire, *Ph. Hassia.*

68. Buste d'Akhnaton, calcaire avec traces de polychromie, haut. 58 cm, XVIII[e] dyn., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

69. Buste de Nefertiti, calcaire peint, haut. 50 cm, prov. Amarna, XVIII[e] dyn., Musée de Berlin, *Ph. Staatliche Museen zu Berlin.*

70. Tête de Nefertiti, quartzite brun, haut. 33 cm, prov. Amarna, XVIII[e] dyn., Musée du Caire, *Ph. Hassia.*

71. Nefertiti vieillissante, calcaire, haut. 41 cm, prov. Amarna, XVIII[e] dyn., Musée de Berlin.

72. Toutankhamon sortant du lotus, bois stuqué et peint, prov. tombe de Toutankhamon à Thèbes, XVIII[e] dyn., Musée du Caire, *Ph. Ashmolean Museum.*

73. 4[e] sarcophage de Toutankhamon, quartzite, haut. 1,47 m, Thèbes, Vallée des Rois, tombe de Toutankhamon, XVIII[e] dyn., *Ph. Hassia.*

2[e] sarcophage de Toutankhamon, bois plaqué or, incrustation de pâte de verre, larg. 68 cm, long. 2,04 m, prov. tombe de Toutankhamon, Vallée des Rois, Thèbes, XVIII[e] dyn., Musée du Caire, *Ph. Chaigneau.*

74. Colosse de Ramsès II (détail), Abou-Simbel, XIX[e] dyn., *Ph. Bernard Fonquernie.*

75. Ramsès II (détail), granit noir, haut. 1,94 m, XIX[e] dyn., Musée de Turin, *Ph. Alinari-Giraudon.*

Ramsès III (détail), calcaire, haut. 1,25 m, XX[e] dyn., University Museum, Philadelphie, *Ph. The University Museum, Philadelphie.*

Ramsès III (détail), granit rouge, haut. 45,5 cm, XX[e] dyn., Musée de Boston, *Ph. Museum of Fine Arts, Boston.*

76. Senenmout et Neferouré, fille d'Hatchepsout («statue-bloc»), granit gris, haut. 1,30 m, XVIII[e] dyn., Musée de Berlin, *Ph. Hassia.*

77. Amenhotep, fils de Hapou, granit gris, haut. 1,42 m, prov. Karnak, XVIII[e] dyn., Musée du Caire, *Ph. Hirmer Fotoarchiv.*

78. La dame Touy, bois avec traces de peinture sur le pilier dorsal et le socle, haut. 34 cm, fin XVIII[e] - début XIX[e] dyn., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

79. Vases, calcite, haut. 27 cm, larg. 27 cm, albâtre, haut. 18 cm, larg. 30 cm, prov. tombe de Toutankhamon, XVIII[e] dyn., Musée du Caire, *Ph. P. du Bourguet.*

Pot à chevrette, argent, anse en or, haut. 16,8 cm, prov. trésor de Zagazig, XIX[e] dyn., Musée du Caire, *Ph. Hassia.*

La pesée du cœur, papyrus funéraire anonyme, début XVIII[e] dyn., Musée du Louvre, *Ph. Publications filmées d'Art et d'Histoire.*

80. Fauteuil de Toutankhamon, bois recouvert de feuilles d'or, incrustations d'argent et pâte de verre, haut. 1,04 m, larg. 53 cm, prov. tombe de Toutankhamon, XVIII[e] dyn., Musée du Caire, *Ph. Hirmer Verlag, Munich.*

BASSE ÉPOQUE

81. La reine Karomama, bronze damasquiné d'electrum et d'argent, haut. 59 cm, XXII[e] dyn., Musée du Louvre.

82. La dame Takouchit, bronze damasquiné d'argent, haut. 69 cm, XXV[e] dyn., Musée national d'Athènes, *Ph. Musée national d'Athènes.*

Le prince Arikankharer massacrant des ennemis, calcaire, haut. 21,2 cm, prov. Meroë, 25-41 ap. J.-C., Worcester Art Museum, Mass., *Ph. Worcester Art Museum.*

83. Colonne à chapiteau papyriforme, temple de Karnak, 1[re] cour, XXV[e] dyn. (Taharqa), *Ph. Hassia.*

84. Tête de Taharqa, granit noir, haut. 35 cm, XXV[e] dyn., Musée du Caire, *Ph. Hassia.*

85. Scène de jugement, peinture, oasis de Bahria, tombe de Baennentiou, XXVI[e] dyn., *Ph. P. du Bourguet.*

86. Divines adoratrices, calcaire, Medinet Habou, chapelle de la princesse Ameneritis, XXVI[e] dyn., *Ph. P. du Bourguet.*

Nectanébo I[er], basalte noir, haut. 1,22 m, XXX[e] dyn., British Museum, *Ph. British Museum.*

87. Tombeau de Pétosiris, Hermopolis, fin du III[e] s. av. J.-C., *Ph. P. du Bourguet.*

Pétosiris et sa femme devant la déesse du sycomore, calcaire peint, Hermopolis, tombeau de Pétosiris, fin du III[e] s. av. J.-C., *Ph. Gaddis.*

Pesée des métaux travaillés, calcaire peint, Hermopolis, tombeau de Pétosiris, fin du III[e] s. av. J.-C., *Ph. P. du Bourguet.*

88. Buste de Mentouemhat, granit noir, haut. 50 cm, prov. Karnak, XXV[e] dyn., Musée du Caire, *Ph. Hassia.*

89. Tête de vieillard, schiste vert, haut. 21 cm, période ptolémaïque, Musée de Berlin, *Ph. Staatliches Museum, Berlin.*

90. La déesse Ouadjet et la déesse Nekhabit couronnant Ptolémée VI Philométor, temple d'Edfou, extérieur du naos, II[e] s. av. J.-C., *Ph. Institut français d'Archéologie orientale du Caire.*

91. La reine Ameneritis, épouse de Piankhi II, albâtre, haut. 1,525 m, prov. Karnak, XXV[e] dyn., Musée du Caire, *Ph. Service des Antiquités, Le Caire.*

Isis, basalte noir, haut. 2,50 m env., période romaine, Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

Étude de reine, calcaire, haut. 9,5 cm, prov. Tell Edfou, période ptolémaïque, Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

92. Portrait du Fayoum, peinture, III[e]-IV[e] s. ap. J.-C., Musée gréco-romain d'Alexandrie, *Ph. Musée gréco-romain d'Alexandrie.*

Horus en légionnaire tuant un crocodile, grès, haut. 49 cm, IV[e] s. ap. J.-C., Musée du Louvre, *Ph. Giraudon.*

93. Dame à la croix ansée, toile peinte, haut. 2,16 m, prov. Antinoé, III[e]-IV[e] s. ap. J.-C., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

94. Buste de femme, tapisserie, haut. 25 cm, IX[e] s. ap. J.-C., Musée du Louvre, *Ph. Chuzeville.*

Véronique de Rouault, *Ph. Yvonne Chevalier.*

95. Icône de saint Mena avec le Christ, bois peint, haut. 57 cm, prov. Baouît, VII[e] s. ap. J.-C., Musée du Louvre, *Ph. Giraudon.*

HORS-TEXTES EN COULEUR

Khephren sous l'inspiration du dieu Horus, diorite, hauteur de la statue 1,68 m, prov. Guizeh. IV[e] dyn., Musée du Caire. *Ph. Güner Elgen.*

Osiris et Atoum, peinture. Tombe de Néfertari, Vallée des Rois, XIX[e] dyn., *Ph. Pierre du Bourguet.*

Monument à degrés, haut. 60 m. Sakkarah III[e] dyn. *Ph. Pierre du Bourguet.*

Imhotep, bronze. Basse Époque. Musée du Louvre. *Ph. Giraudon.*

Pyramide de Khephren, larg. à la base 215,25 m, haut. actuelle 136,40 m, IV[e] dyn., prov. Guizeh, *Ph. Pierre du Bourguet.*

Ptahhotep humant le parfum sacré, relief peint, V[e] dyn. Sakkarah. *Ph. Jean-Marie Tézé.*

Défilé de guerriers nubiens, bois stuqué et peint, haut. 0,41 m, prov. Assiout, IX-X[e] dyn., Musée du Caire. *Ph. Jean Vertut.*

Mentouhotep, grès peint, prov. Deir el-Bahari, haut. 1,75 m. XI[e] dyn. Musée du Caire. *Ph. Jean Vertut.*

Gavage d'Oryx, peinture, tombe rupestre de Khnoum-hotep, Beni-Hasan. XII[e] dyn. *Ph. Jean Vertut.*

Hippopotame dressé en affrontement, terre vernissée, Moyen Empire. Copenhague, Glyptothèque *Ph. Jean Vertut.*

Cîme thébaine dominant la Vallée des Rois, Thèbes. *Ph. Pierre du Bourguet.*

La salle hypostyle du Ramesseum: 1. Extérieur. 2 et 3. Les colosses osiriaques sur la façade. 4. La colonnade centrale du fond vers la façade. Temple funéraire de Ramsès II. XIX[e] dyn., *in situ. Ph. Pierre du Bourguet.*

Lever du soleil sur Abou-Simbel le Haut. Ramsès II, XIX[e] dyn., in situ, avant déplacement. *Ph. (désormais unique) Pierre du Bourguet.*

Peintures de tombes d'artisans de Deir el-Médineh: 1. Sennedjem et son épouse devant la chapelle d'Osiris. 2. Scènes d'offrandes de la famille d'Inher-Khaou. 3. Le serpent Apophis tué par le chat sur l'ordre du roi, tombe d'Inher-Khaou. 4. Les deux lions de l'horizon, tombe de Sennedjem. 5. Inher-Khaou devant le phénix, tombe d'Inher-Khaou. Thèbes, XIX[e] dyn., *in situ. Ph. Pierre du Bourguet.*

Travaux des champs. Tombe d'Ounsou, scribe des greniers d'Amon. Thèbes (?). XVIII[e] dyn. Musée du Louvre. *Ph. Giraudon.*

Chasse et pêche de Menna, peinture, XVIII[e] dyn. Thèbes, Cheikh Abd-el-Gournah, tombe N° 69, *in situ. Ph. Jean Vertut - Mazenot.*

Buste d'une statue colossale d'Aménophis IV - Akhnaton, prov. Karnak, XVIII[e] dyn. Musée du Louvre. *Ph. Giraudon.*

Calice évasé en fleur de lotus, terre vernissée, haut. 0,14 m., XVIII[e] dyn., Musée du Louvre. *Ph. Chuzeville.*

Pectoral à forme de vautour, ailes déployées, trésor de Toutankhamon, XVIII[e] dyn. Musée du Caire. *Ph. Giraudon.*

Chapiteau de la colonnade du dromos à Philae, grès, période romaine, Philae, temple d'Isis, *in situ,* avant déplacement. *Ph. Pierre du Bourguet.*

Temple d'Isis à Philae, période romaine, Philae, in situ, avant le déplacement. *Ph. (désormais unique) Pierre du Bourguet.*

TABLE DES FIGURES

Carte d'Égypte (p. 64).
Carte de Nubie (p. 144).

1. Poteries tasiennes
2. Céramique rouge à dessins incisés et blanchis
3. Statuette de femme nue à Badari
4. Silhouettes en schiste vert
5. Vases thériomorphes.
6. Pions de jeu.
7. Peinture à Hiérakonpolis.
8. Têtes de taureaux (tombe d'Ouadji).
9. Stèle-pancarte d'Hélouan.
10. Maison d'âme.
11. Temple d'Abou-Gourob (reconstitution).
12. Mastaba de Nebetka (reconstitution).
13. Tranches obliques dans le monument à degrés.
14. Ensemble de Sakkarah (reconstitution).
15. Colonnes cannelées à tambours appuyées à la paroi.
16. Colonnes engagées à ombelles.
17. Ensemble de Meidoum.
18. Voûte à encorbellement.
19. Salle montante dans la pyramide de Khéops.
20. Ensemble funéraire de Khéphren (plan).
21. Piliers du temple de Khéphren.
22. Ensemble de pyramides de la Ve dynastie (reconstitution).
23. Pyramide de la Ve dynastie (reconstitution).
24. Colonnes lotiformes.
25. Colonne papyriforme.
26. Colonne palmiforme.
27. Tore et gorge.
28. Mastaba privé (plan).
29. Tombe rupestre (intérieur).
30. Serviteur au travail.
31. Mobilier de Hétep-hérès (ensemble).
32. Deux meubles.
33. Mo'alla: peinture murale dans la tombe d'Ankhtifi.
34. Modèle de maison (tombe de Méketrê).
35. Temple funéraire de Mentouhotep (reconstitution).
36. Lutte à mains plates (Beni Hasan).
37. Kiosque de Sésostris III à Karnak (restauré).
38. Temple d'Ezbet el-Rouchdi.
39. Temple de Medinet Madi.
40. Pyramides de la XIIe dynastie (plan).
41. Tombe ascendante de Kaou el-Kébir.
42. Gras et maigre de Meir.
43. Statue du roi Hor.
44. Plafond d'une tombe d'Assiout.
45. Plaque de pectoral de Sésostris II.
46. Plaque de pectoral de Sésostris III.
47. Plaque de pectoral d'Amenemhat III.
48. Ville de Kahoun (plan).
49. Forteresse de Bouhen.
50. Site funéraire de Drah Aboul Naga (plan).
51. Lame décorée de hache de Aahotep
52. Plan type d'un temple.
53. Grand temple de Karnak (plan).
54. Colonne cannelée de Deir el-Bahari.
55. Colonne piquet de tente.
56. Chapiteau campaniforme.
57. Colonne papyriforme d'Amarna.
58. Colonne papyriforme monostyle de la XIXe dynastie.
59. Colonne papyriforme de Medinet Habou.
60. Temple de Louqsor (plan).
61. Temple d'Amarna (plan).
62. Tombes royales (plan).
63. Temple de Séti Ier à Gournah (plan).
64. Ramesseum (plan).
65. Temple de Medinet Habou (reconstitution).
66. Palais de Medinet Habou (reconstitution).
67. Cénotaphe et temple d'Abydos (plan).
68. Temple d'Amada (plan).
69. Temple d'Abou-Simbel le Haut.
70. Temple d'Abou-Simbel le Bas.
71. Reconstitution d'une tombe à Deir el-Medineh.
72. Palais de Malkata (plan).
73. Ville d'Amarna (plan).
74. Palais du roi à Tell el-Amarna.
75. Maison rurale à Amarna (plan).
76. Village de Deir el-Medineh (plan).
77. Reine de Pount sur un ostracon.
78. Ramsès II: photogrammétrie (Abou-Simbel).
79. Robe de Toutankhamon (ensemble et détail de la bordure).
80. Ouchebti.
81. Cuiller à fard à la nageuse.
82. Plaque de pectoral de Ramsès II.
83. Plat d'Oundebaounded (ensemble et ornement partiellement reproduit).
84. Vase de Bocchoris.
85. Ivoire de Chabaka à El-Kourrou.
86. Amulettes.
87. Temple de Philae (plan).
88. Temple de Kôm-Ombo (plan).
89. Peinture dans la tombe de Siamon.
90. Défunte figurée en romaine à Tounah el-Gebel.
91. Masque d'Antinoé (plâtre).
92. Pyramides de Méroë.
93. Statue méroïtique de femme avec faucon protecteur.
94. Agora d'Achmounein (plan).
95. Église de Denderah (plan).
96. Relief copte de Baouît avec arabesques.

TABLE DES MATIÈRES

En guise de propos liminaires 7
Préface 15

LIGNES DE FORCE 17

Art et histoire 19 – Sources de l'art égyptien 21 – Art et religion 26

L'ÉVEIL DE L'ART 27

LA PRÉHISTOIRE 29

Époque paléolithique 31
Époque néolithique 32
Époque énéolithique 34 – Les premières formes d'art 37 – L'origine funéraire de la ronde-bosse 40 – La magie du dessin 43 – Apparition du bas-relief 47

LES DEUX PREMIÈRES DYNASTIES PHARAONIQUES 50

Vestiges d'architecture 53 – Les premières nécropoles 54 – Sculpture dans les pierres tendres 55 – Sculpture dans les pierres dures 59

L'ANCIEN EMPIRE: L'ÉPOPÉE DE LA PIERRE 61

L'ARCHITECTURE 65

L'habitation civile 65 / *Rares temples de culte* 66 / *L'architecture funéraire et l'épopée de la pierre* 67 – Le premier monument à degrés, mélange d'audace et de timidité 69 – De l'ébauche à la pyramide parfaite 81 – Meidoum 82 – Dahchour 83 – Progrès dans l'aménagement intérieur 84 – Les grandes pyramides 86 – Aménagement intérieur 90 – Naissance de la colonne 95 / *L'architecture funéraire privée* 98 – Le mastaba 98 – Le mastaba rupestre 99

LA DÉCORATION DES ÉDIFICES 101

Relief et peinture 101
L'évolution du style dans les monuments royaux 102 – Métier très avancé à la IIIe dynastie 102 – Sobriété de la IVe dynastie 103 – Animation des sujets mais décadence à la Ve et VIe dynasties 103 / *Dans les monuments*

Statuaire 113
IIIe dynastie, période de dégrossissement 114 / *La statuaire royale*, perfection de la IVe dynastie 118 – Conventionnel des Ve et VIe dynasties 121 – Avec essai de réaction 122 / *La statuaire civile*, sa perfection 125 – Son évolution 132
Arts mineurs 134

LA PREMIÈRE PÉRIODE INTERMÉDIAIRE: ÉMANCIPATION 141

L'ARCHITECTURE 145

LA DÉCORATION 149

Relief et peinture, les cercueils 149
Statuaire, le bois, modèles et groupes 152

LE MOYEN EMPIRE: VERS L'ÉQUILIBRE HUMAIN . . . 157

LES PHARAONS DE LA XIe DYNASTIE 160

L'ARCHITECTURE 160

Le temple de Mentouhotep à Deir el-Bahari 161 – La décoration des temples 162 – Les tombes civiles 162 – Leur décoration 165

LA DÉCORATION 166

Statuaire 166

LA XIIe DYNASTIE 168

L'ARCHITECTURE 168

Restes de temples de culte divin 169 – L'architecture funéraire royale se situe au Nord 170 – Variété de l'architecture funéraire privée 171

LA DÉCORATION 172

Reliefs et peintures 172
Statuaire 177
L'évolution mène au réalisme expressif dans de vrais chefs-d'œuvre 183
Arts mineurs 190
Techniques nouvelles 193 – Les chefs-d'œuvre d'orfèvrerie 194

L'ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE 196

LA SECONDE PÉRIODE INTERMÉDIAIRE: TRANSITION . 199

L'ARCHITECTURE 202

LE REVÊTEMENT ET LE MOBILIER 205

LE NOUVEL EMPIRE: L'APOGÉE DE L'ART 207

L'ARCHITECTURE, divisions essentielles du temple 211

Les temples de culte divin 212 – Le grand temple d'Amon à Karnak 213 – Les éléments d'architecture, piliers et colonnes 220 – Le temple de Louqsor 223 – Le temple d'Aton à El-Amarna 228 / *L'architecture funéraire royale* 229 – Séparation de la tombe et du temple 229 – La tombe 232 – Les temples funéraires 232 – Le temple d'Hatchepsout à Deir el-Bahari 232 – Le temple de Séti Ier à Gournah 238 – Le Ramesseum 239 – et son palais 240 – Le temple de Ramsès III à Medinet Habou 241 – et son palais 243 – Les cénotaphes, le cénotaphe de Séti Ier à Abydos 246 – Temples et chapelles secondaires 248 / *Les temples de culte royal* 249 – Les temples de Nubie 250 / *Les tombes privées* 257 / *L'architecture civile* 258 – Palais royaux 258 – Malkata 259 – La ville royale de Tell el-Amarna 260 – Les maisons d'Amarna 263 – Le village des artisans à Tell el-Amarna 263 – Le village des artisans à Deir el-Medineh 264

LA DÉCORATION 266

Reliefs 266
Formes élégantes et gauches des débuts 267 – Amenophis III: l'élégance souveraine 268 – Akhnaton: réalisme outrancier 271 – Séti Ier: retour aux formes nobles 272 – Les grandes compositions sous les Ramessides 273
Peinture 274
Raison de son développement 274 / *Dans les tombes royales*, aspect figé 278 / *Dans les palais et maisons*, liberté 279 / *Dans les tombes privées*, formes trapues des débuts 283 ... laissant la place sous Amenophis II au sens du volume et du mouvement 283 ... à la maîtrise dans les grandes compositions 287 ... et dans la peinture narrative 289 ... et, sous Amenophis III, à l'épanouissement de la liberté 290 ... tandis que les formes se tassent sous Toutankhamon 291 ... et que, sous les Ramessides, l'élégance n'exclut pas la négligence dans le métier 292 ... qui s'appauvrit encore à la XXe dynastie 295
Statuaire 296
Dans la statuaire royale, l'idéalisme des débuts qui n'exclut pas la ressemblance 297 ... laisse, dès Amenophis II apparaître le réalisme 301 ... qui s'exaspère à la période amarnienne, parallèlement à un idéalisme presque mystique 302 ... et se résout en recherche de l'expression avec Toutankhamon 311 ... puis, après le retour à l'idéalisme avec Séti Ier 312 ... laisse la place à la lourdeur 312 / *Dans la statuaire civile*, variété des attitudes dans le conventionnel 315 ... mais modelé plus poussé dans le bois 320
Arts mineurs 323
Cercueils et sarcophages 324 – Papyrus enluminés 325 – Tissage ou broderie en fils de couleur 325 – Les vases 326 – Le mobilier et l'orfèvrerie 329 – Le trésor de Toutankhamon 330 – Bijoux ramessides 331

LA XXIe DYNASTIE 332

Les monuments: Tanis 332 – La décoration 332 – L'orfèvrerie 333

LA TROISIÈME PÉRIODE INTERMÉDIAIRE: RECHERCHE DANS LE PASSÉ OU RECOURS À DES SOURCES NOUVELLES 335

Prédominance libyenne 337 – Transition avec le Nouvel Empire 338 / *Prédominance nubienne* 339 – Mélange des styles 340 – Lourdeur des formes 343 – Tentative vers l'archaïsme 344

L'ÉPOQUE DES DOMINATIONS ÉTRANGÈRES: LA DÉCADENCE 345

PÉRIODE SAÏTE 348

L'ARCHITECTURE 348

Le temple de Darius 348 – Les éléments d'architecture 351 – Les mammisi 352 – Les tombes civiles 352

LA DÉCORATION 353

Reliefs et peintures: archaïsants ou arrondis 353
Statuaire 354
Le bronze 357 – Les sarcophages 357

PÉRIODES PTOLÉMAÏQUE ET ROMAINE 359

L'ARCHITECTURE 360

Les éléments nouveaux 361 – La colonne composite 362 – Kôm-Ombo et Philae 362 – La tombe 363 – Les nécropoles d'animaux sacrés 364

LA DÉCORATION 366

Relief: apports grecs et nubiens 366
Peinture: syncrétisme de surface 370
Statuaire: plus d'harmonisation 374
Arts mineurs 378

EXTENSION ET PERMANENCE DE L'ART DES PHARAONS 381

Poussée au Sud: l'art méroïtique 384 / *Alliance au Nord: l'art et les tendances hellénistiques* 386 / *Prolongement rectiligne: l'art copte* 388 / *Art pharaonique et courants modernes* 393

CONCLUSION 395

ANNEXES 397

CHRONOLOGIE SOMMAIRE 399

BIBLIOGRAPHIE 402

GLOSSAIRE ARCHÉOLOGIQUE 404

INDEX TOPOGRAPHIQUE 406

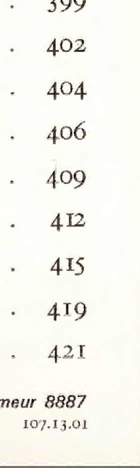
GLOSSAIRE DES DIEUX 409

INDEX GÉNÉRAL 412

TABLE DES PLANCHES 415

TABLE DES FIGURES 419

TABLE DES MATIÈRES 421



Imp. Tardy Quercy Bourges. Dépôt légal 2e trim. 1978. No Éditeur D. 1978 0075 17. No Imprimeur 8887
107.13.01


Etienne Drioton
erre du Bourguet
LES PHARAONS
A LA CONQUÊTE DE L'ART
PE 708281